

*"To understand me, you'll  
have to swallow a world"*



Urenhet og ny-het  
i Salman Rushdies  
*The Satanic Verses*

av Hans Pareliussen

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS)  
Det humanistiske fakultet – Universitetet i Oslo  
Veileder: Irene Iversen  
Høsten 2008



# Sammendrag

Salman Rushdies roman *The Satanic Verses* skapte strid og utløste debatt og vold verden over da den ble utgitt i 1988. Forfatteren ble anklaget for blasfemi og dømt til døden av Ayatollah Khomeini. I debatten som fulgte, kunne man observere motstridende oppfatninger om hva litteratur skal være, og det hele bunnet i en diskusjon om boken skulle leses som historiskeskrijving eller som en roman. Spørsmålet om denne bokens sjanger aktualiseres slik av dens unike resepsjonshistorie. Med utgangspunkt i Bakhtins teori om romanen som en form som kan romme alt, argumenterer jeg for at Rushdies roman er ”uren” og har trekk fra mange sjangre. Jeg analyserer to av disse ut i fra begrepene om *fantastisk litteratur* og *historiografisk metafiksjon*. Begge teoriene kan sies å dreie seg om hvordan litteraturen forstår og formidler virkeligheten, og jeg viser her at Rushdies fortelling baserer seg på selvmotsigelser og paradokser, representert ved mottoet ”it was so, it was not”. Den innstillingen gjør seg også utslag i at romanen til slutt ”nuller” ut sine egne påstander og på den måten fremviser relativitetens sannhet.

Dette gjør fortelleren i romanen interessant. Ved å stadig underminere det han selv sier, fremstår fortelleren som upålitelig. Han er tidvis godt synlig i teksten og driver et spill med leseren der han utgir seg for å være noe annet enn det han er. Mens han gir sterke hint om at han er selveste Satan, er det mye som tyder på at han heller bør oppfattes som en immigrant.

Denne koblingen mellom ondskap og fremmedhet som fortelleren skaper, trekker jeg videre i en analyse av romanens tematikk. Her argumenter jeg for at bokens diskusjon om det onde og det gode egentlig handler om renhet og urenheter. Gjennom falske logiske slutninger hos karakterene, sidestilles begreper som ikke har noe med hverandre å gjøre. Romanen fremviser på den måten en rasistisk sammenblanding av moral og identitet. Samtidig, som hos karakteren Zeeny Vakil, settes det opp alternative tanker, som er inspirert av hinduistisk virkelighetsforståelse. Pluralisme og hybriditet gjøres til et alternativ til absolutistiske tanker om kulturell renhet.

Opgaven posisjonerer seg nærmere det feltet av litteraturvitenskapen som beveger seg mot *cultural studies*, enn den strengt autonomi-estetiske og retoriske retningen. Først og fremst er dette gjort ut i fra den oppfatningen at denne litteraturen vanskelig kan forstås uten å ta inn over seg perspektiver fra flere hold. I forlengelsen av dette, setter jeg avslutningsvis *The Satanic Verses* inn i en større sammenheng og viser hvordan romanen aktualiserer Goethes begrep om verdenslitteratur.

# Forord

Salman Rushdies roman *The Satanic Verses* (1988) er en bok som lenge har interessert meg. Fascinasjonen begynte en stund før jeg faktisk leste boken. Tittelen var forlokkende og den dramatiske resepsjonshistorien gjør i seg selv boken til et interessant stykke litteratur. På en tur til London i 2004 oppdaget jeg at romanen fortsatt ikke var å finne i hyllene til noen av de mange bokhandlerne jeg var innom. I stedet ble man henvist til kassa, hvor alle eksemplarene så å si ble solgt under disken. 16 år etter utgivelsen var den altså fortsatt brennbar.

Mange av reaksjonene rundt utgivelsen av Rushdies fjerde roman har lite med teksten å gjøre. Som Pipes (2006) og Al-Azm (2000) viser, baserte mange kritikere sin kritikk på andres lesninger eller på ren gjetning. Og de som faktisk leste den, misforsto den ofte, enten de befant seg i Europa, i India eller i Iran. Reaksjonene var overveldende og skjedde på mange plan: Fra Iran, hvor Khomeini oppfordret alle verdens muslimer til å drepe forfatteren, til en ungdomsskole på det norske Vestlandet, hvor jeg har blitt fortalt at en elev som spurte etter *Sataniske vers* i skolebiblioteket ble sendt til rektors kontor. Det viser hvor berømt og beryktet boken ble i alle kroker av verden, og hvilken symbolsk verdi den har fått.

Det var derfor med en viss ærefrykt jeg begynte å lese de første sidene av romanen, da hadde den allerede stått ulest i bokhylla et helt år. Jeg hadde en følelse av at det gjaldt å være forberedt før man åpnet denne boken. Men jeg måtte lese den flere ganger før jeg skjønnte virkelig hva handlet om. Nå har jeg lest den enda noen ganger, og jeg håper min lesning og kontekstualisering av romanen også er forståelig for andre. Denne oppgaven skal ikke handle om romanens resepsjonshistorie, men om Salman Rushdies litterære strategier i romanen og ideologien som kommer til syne her – noe som selvfølgelig også kan brukes til å analysere mottagelsen av boken.

Jeg vil takke Irene Iversen for god støtte og veiledning og et kritisk blikk under arbeidet med denne oppgaven. Takk går også til Britt Myhren, Ole-Morten Vestby, Cathrine Felix og Bjørn Erga for gode samtaler og tilbakemeldinger og underholdende prokrastinering. Og ikke minst, takk til Bri for tålmodigheten og mange sene, men gode middager.

# Innholdsfortegnelse

<b>SAMMENDRAG .....</b>	<b>2</b>
<b>FORORD.....</b>	<b>3</b>
<b>INNOLDSFORTEGNELSE.....</b>	<b>4</b>
<b>KAPITTEL 1: Å SVELGE EN VERDEN.....</b>	<b>6</b>
EN BI(BLI)OGRAFI.....	7
HANDLINGSREFERAT .....	9
DE SATANISKE VERSENE.....	11
VERDENSLITTERATUR OG INTERNASJONALISME.....	13
<b>KAPITTEL 2: “IT WAS SO, IT WAS NOT” .....</b>	<b>18</b>
EN REFRAKTERENDE HYBRIDKONSTRUKSJON: BAKHTINS ROMANTEORI .....	20
<i>Polyfoni</i> .....	21
”IT HAPPENED AND IT NEVER DID”: NØLINGEN OG DET FANTASTISKE .....	26
<i>Chamchas metamorfose</i> .....	31
PROBLEMET MED Å FORTELLE: HISTORIOGRAFISK METAFIKSJON.....	35
<i>Rosas historie</i> .....	39
<i>Den skjulte imam</i> .....	41
Å (SK)RIVE TEPPET BORT: DET NIENDE KAPITTELET .....	43
<b>KAPITTEL 3: EN DIABOLSK HUMANIST.....</b>	<b>47</b>
EN DJEVELSK STEMME: FORTELLERENS MASKE.....	52
”SYMPATHY FOR THE DEVIL”: FORTELLERENS ANSIKT.....	55
DEUS EX MACHINA: “GUD” GRIPER INN.....	60
<b>KAPITTEL 4: DEN INDISKE METODE .....</b>	<b>64</b>
DET AUTENTISKE, SANNE OG RENE: EN FALSK ANALOGI .....	69
<i>”Blasfemi”</i> .....	73
<i>Gibreels sang</i> .....	76
POLYSENTRISME OG EKLEKTISISME: HINDUISMENS MANGFOLD.....	76
DEN HYBRIDE LØSNINGEN: HELTINNEN ZEENY VAKIL.....	81
<i>Zeenys verden</i> .....	87

<b>KAPITTEL 5: DET DOBLE BLIKKET.....</b>	<b>93</b>
<i>Det metamorfe</i> .....	93
<i>Det hybride</i> .....	94
<i>Det nye</i> .....	95
<i>Det sanne</i> .....	95
<i>Det blasfemiske</i> .....	96
KRYSSPOLLINERING .....	97
<b>LITTERATUR.....</b>	<b>104</b>



## Kapittel 1: Å svelge en verden

“‘What is all the material about Muslims doing in this novel about London?’” (MacCabe 1996: 58).

Sitatet i oppgavetittelen – ”To understand me, you’ll have to swallow a world” – er hentet fra Salman Rushdies gjennombruddsroman, *Midnight’s Children* (1981: 370), men er generelt betegnende for hele hans bibliografi, og spesielt for *The Satanic Verses* (1988). Vil man forstå Rushdies forfatterskap, kan man ikke tenke innenfor bare én kontekst eller én kultur – hans litteratur fordrer at man er villig til å lese med dobbelt blikk. Der finnes alltid referanser til flere kulturer samtidig, stemmer og inspirasjon fra hele verden viser seg – uttrykt i et språk som også er merket av dette flerkulturelle aspektet. Oppgavetittelen introduserer dermed det som er et hovedpoeng i denne avhandlingen: Rushdies litteratur kan ikke forstås ut i fra én kulturell sfære. Måten han blander og benytter seg av ulike kulturelle tradisjoner i sine bøker på, setter store krav til leserens orienteringsevne og vilje til å sette seg inn i andre kulturer enn sin egen. Dette gjelder både for lesere fra Vesten og Østen.

Det som har blitt kalt ”the Rushdie affair” – hvor Ayatollah Khomeini i 1989 dømte Rushdie til døden på bakgrunn av påstått blasfemi mot islam i *The Satanic Verses* – handler nettopp om dette: Mange misforståelser rundt boken var et resultat av

ensidig fortolkning. Dette er – blant annet – en roman om å leve mellom to kulturer, og kanskje derfor ble den også misforstått i begge kulturene.<sup>1</sup>

Denne avhandlingen tar sikte på å analysere den estetiske og ideologiske urenheten og ”ny-heten” man finner i Salman Rushdies roman, *The Satanic Verses*. Disse to konseptene er et resultat av at det er en roman skrevet for å bli lest i flere kulturer, eller for de som lever *imellom* kulturer – migrantene. Det *urene* og det *nye* skal i utgangspunktet forstås i sin lekiskalske betydning, og kommer til uttrykk både konkret (tematisk) og symbolsk (estetisk) i romanen. Det nye og det urene er ikke ment å peke på noe spesifikt nytt eller urent, men det dreier seg i stedet om det nye og det urene som idéer. Urenheten og ”ny-heten” er i romanen knyttet sammen i ideen om det *hybride*. Den blandingen som det hybride uttrykket utgjør er uren, men representerer samtidig noe nytt. I *The Satanic Verses* kommer det hybride til uttrykk både i form og tematikk og i kapittel 2 og 4 analyserer jeg disse to aspektene ved romanen, som blir koblet sammen gjennom fortellerinstansen, som diskuteres i kapittel 3.

## En bi(bli)ografi

Ahmed Salman Rushdie ble født i 1947 i den indiske metropolen Bombay. Her vokste han opp i en velstående muslimsk familie. I 1960 ble han sendt til England for å gå på kostskole. Senere oppholdt han seg en kort periode i Karachi i Pakistan, hvor familien hadde flyttet da det ble stadig vanskeligere å være muslimer i India. På 1970-tallet flyttet Rushdie tilbake til England og han skrev sin første roman, *Grimus*, i 1975. Dette er en absurd fortelling som inneholder elementer fra blant annet science-fiction, islamsk mystikk (sufisme) og norrøn mytologi. Hovedpersonen her, Flapping Eagle, foregriper et trekk som vil være sentralt i min lesning av *The Satanic Verses*. Han er en indianer som både er albino og hermafrodit, og han går dermed på tvers av identitetsmarkører som kjønn og hudfarge og kan kalles en *hybrid* – en blanding. I *The Satanic Verses* skriver Rushdie en fortelling hvor spørsmålet om hybriditet og identitet står sentralt, hovedpersonene er migranter som beveger seg mellom ulike virkeligheter og verdensbilder. De hybride kombinasjonene de står for, beskrives som en mutasjon: Gibreel og Saladin transformeres til engel og djevel idet de ankommer England.

---

<sup>1</sup> På grunn av Rushdies mange kulturelle referanser, kan Axel Jensens *Gud leser ikke romaner. En vandring i Salman Rushdies verden* (Cappelen 1994) anbefales. Ser man bort fra den polemiske tonen i boken, er det mye kulturkunnskap å hente her. I denne oppgaven har jeg likevel valgt å heller forholde meg til Paul Brians noteapparat (2004), som er mer nøytralt og uten den samme agendaen om å forsvare Rushdie som Jensen har.

*Midnight's children* var Rushdies første kommersielle suksess, og den blir fortsatt markedsført som den store romanen om India. Romanen beskriver Indias historie etter løsrivelsen fra Storbritannia i 1947 gjennom øynene til et barn som fødes idet dette skjer, og den er skrevet i det som ofte blir kalt en magisk-realistisk stil. Boken ble ansett som kontroversiell og ble kritisert for måten den fremstilte president Indira Gandhi på. Allerede før han skrev *The Satanic Verses* var altså Rushdie en omstridt, politisk forfatter. Dette kom også til uttrykk med utgivelsen av *Shame* (1983), som beskriver Pakistans politiske utvikling og militærdiktaturet som oppsto etter løsrivelsen fra India. Boken ble forbudt i Pakistan. I 1987 kom reportasjeboken *A Jaguar's Smile*, som omhandler en reise til Nicaragua. I 1988 ble så *The Satanic Verses* utgitt, og 14. februar 1989 anklaget den iranske Ayatolla Khomeini Rushdie for blasfemi og erklærte dødsdom over ham for å ha fornærmet Profeten Muhammed. Selve boken synes å ha blitt glemt i alt oppstyret rundt den. Romanens spesielle bruk av den islamske historien var kontroversiell, men det kan argumenteres for at Rushdie bruker sin særegne omskriving av islamsk historie til å tematisere migrasjon, noe jeg diskuterer i kapittel 3 og 4.

Barneboken og fabelen *Haroun and the Sea of Stories*, som ble utgitt i 1990, var et slags svar på kritikken av *The Satanic Verses*. Her blir Khomeini fremstilt som en mørkets og stillhetens hersker i en allegorisk historie om kampen mellom det gode (ytringsfrihet) og det onde (sensur). Rushdie fortsetter her å tematisere ideen om hvordan det *nye* skapes, noe han skriver om i *The Satanic Verses*. I Historienes hav skapes nye historier hele tiden ved at elementer fra gamle historier blandes på nye måter. Rushdies synes her å hevde at det *nye* alltid er hybrid – det er aldri helt nytt, men har utviklet seg ut i fra noe annet. Urene blandinger er derfor ikke noe man kan unngå.

*Imaginary Homelands*, Rushdies første essaysamling, kom ut i 1991. I sine essays kommenterer han blant annet sin egen skrijving og ideene som ligger bak hans romaner. Det er vanskelig å se bort fra disse tekstene når man studerer skjønnlitteraturen hans, blant annet fordi Rushdie i så stor grad bruker selvbiografisk materiale. Jeg har til en viss grad brukt essayene hans i denne oppgaven, men hele tiden med min egen lesning av romanen som utgangspunkt.

*The Moor's Last Sigh* og *The Ground Beneath Her Feet* ble utgitt i henholdsvis 1995 og 1999. Begge bøkene tematiserer spenningen mellom øst og vest, og henter sitt stoff fra flere kulturelle tradisjoner. *The Ground Beneath Her Feet* er for eksempel en gjenskriving av den greske Orfeus-myten, satt i en populærkulturell sammenheng, med



et indisk par i rollen som Orfeus og Evrydike. Her beskrives den samme migrasjonen fra øst til vest som i *The Satanic Verses*, og med den samme blandingen av drøm, virkelighet og fiksjon. Idet Ormus Cama (Orfeus) krysser grensen fra øst til vest oppstår det som kalles en sprekk i virkeligheten, og han kan se inn i alternative virkeligheter. Det oppstår med andre ord en mulighet til å innse at det eksisterer flere virkeligheter samtidig. Dette er et poeng jeg kommer nærmere inn på i kapittel 4. *The Satanic Verses* er det Jan Kjørstad (1997a) litt upresist kaller for en ”polyteistisk” roman, et begrep han bruker for litteratur som presenterer flere verdensbilder samtidig. I *The Moor’s Last Sigh* fortsetter Rushdie å skrive om forholdet mellom det *hybride* og kunsten, som særlig kommer til uttrykk i *The Satanic Verses* gjennom karakteren Zeeny Vakil.

På 2000-tallet har Rushdie hittil gitt ut 4 bøker. Handlingen i *Fury* fra 2001 er lagt til New York, hvor forfatteren selv flyttet på denne tiden, dette er en litt atypisk Rushdie-roman – den har et mindre omfang og er tematisk mindre ambisiøs. I 2002 kom hans andre essaysamling, *Step across this line*, hvor han blant annet skriver om årene han levde i skjul på grunn av Khomeinis dødsdom. I *Shalimar the Clown* (2005) skriver han igjen i det store formatet som er kjent fra de tidligere romanene. Her handler det om terrorisme og den spente situasjonen mellom hinduer og muslimer i Kashmir. Våren 2008 ga han så ut *The Enchantress of Florence*. Denne romanen er lagt til 1500-tallet og beskriver den italienske renessansebyen Firenze og hovedstaden i det indiske og muslimske Mughal-riket på denne tiden, Fathepuri Sikri. I kjent stil handler det også her om forholdet mellom øst og vest og hvordan tanker og ideer flyter over kulturelle grenser.

## Handlingsreferat

Handlingsforløpet i *The Satanic Verses* er komplekst. Romanens ni kapitler foregår enten i den virkelige verden eller i en drømmeverden, selv om skillelinjene mellom drøm og virkelighet blir mer og mer uklare utover i romanen. Noe av romanens kompleksitet kan forklares ved at Rushdie opprinnelig synes å ha planlagt å skrive to forskjellige romaner da han begynte på *The Satanic Verses*. I et intervju i 1984 sa han: ”I am writing ... a novel about God. A novel about religion ... And then I have to do a much larger project for a novel ... a novel set in the West which deals with the idea of migration” (her sitert fra Pipes 2003: 55). Planen var altså å først skrive en roman om religion og deretter en roman om migrasjon. Men på et tidspunkt har han tydeligvis bestemt seg for å føre sine to ideer sammen i én bok, noe som kan forklare de mange og

store sprangene i historien. Derfor kan det være nyttig for den videre lesningen å gi et kort sammendrag av handlingen.

Kapitlene om virkelighetens verden handler om de to indiske skuespillerne Gibreel Farishta og Saladin Chamcha (eg. Salahuddin Chamchawala) og deres ulike opplevelser av India og England, samt spenningen mellom Gibreels ”indiskhet” og Saladins ”engelskhhet”. Saladin er britisk statsborger og har bodd i England hele sitt voksne liv, han oppfatter den vestlige, og spesielt den britiske, sivilisasjonen som den ypperste. Han avskyr sin indiske bakgrunn og ser på indere og asiater som usiviliserte, bondske og nærmest mindreverdige mennesker. Saladin er gift med Pamela Lovelace, men hun antar at han er forelsket i hennes Oxford-dialekt og ikke i henne.

Gibreel forguder på sin side alt det indiske og misliker det britiske snobberiet. Han er spesielt kjent for sine mange rollefortolkninger av hinduistiske guder (men selv er han muslim), og han har nærmest gudestatus selv i India. Men han forlater jetsetlivet for å oppsøke kvinnen i sitt liv, fjellklatreren Alleluia Cone, som bor i London.

Gibreel og Saladin møtes på et fly fra India til England som først blir kapret av terrorister, og senere, i den berømte åpningsscenen, sprenges over Den engelske kanal. De to hovedpersonene overleverer mirakuløst både eksplosjonen og fallet mot landjorda, men ikke uten bivirkninger. Da den gamle enken Rosa Diamond finner dem på stranden, har Gibreel noe som minner om en glorie rundt hodet, og Saladin ser ut til å utvikle to horn i pannen.

Utover i romanen fortsetter Saladin utviklingen som demon, mens Gibreel er overbevist om at han har fått guddommelig status og ser på seg selv som erkeengelen Gibreel som skal frelse London, og han har også en rekke visjoner og drømmer. Drømmene utgjør fire av kapitlene i romanen, og de handler alle om kompromissløs, absolutistisk tro. Den første drømmen (kapittel II og IV) handler om en førmoderne ørkenby, og beskriver fremveksten av en religion som ligner mye på islam. Mahound, som minner om Profeten Muhammed, forsøker å innføre sin monoteistiske overbevisning i den polyteistiske byen Jahilia. Etter å ha blitt jaget fra byen og levd i eksil i mange år, kommer han hjem, erobrer byen og innfører sin nye, monoteistiske religion.

Den tredje drømmen (kapittel VI og VIII) handler om hvordan en ung pike, Ayesha, leder en hel indisk landsby på pilegrimsferd mot Mekka, og hun påberober seg å kunne dele Det indiske hav slik at de kan krysse over. Ayesha hevder å få sine åpenbaringer fra engelen Gibreel (Gabriel), men i likhet med de foregående drømmene,

er det usikkert hva Gibreel sier og hva de tre profetene selv finner på. Innimellom finnes også en annen drøm (i kapittel IV), som forteller om en fundamentalistisk imam som befinner seg i eksil i London. Han planlegger og gjennomfører en revolusjon i hjemlandet sitt, og engelen Gabriel/Gibreel spiller en sentral rolle i gjennomføringen.

Tilbake i virkelighetens verden beskrives så Gibreel og Saladins forsøk på å finne seg til rette i England. Etter at Gibreel har reddet Saladin (som har rukket å bli menneskelig igjen) fra en brann, reiser de begge tilbake til India. Saladin for å ta farvel med sin døende far og Gibreel for å ta fatt på sitt gamle liv. Saladin oppdager India på nytt og finner seg til rette i landet igjen. Mens Gibreel tar selvmord, drevet av galskap og skyldfølelse etter å ha drept Alleluia, som også er på besøk i India.

Utover dette er det også en rekke historier om bipersoners liv og mange små plott knyttes opp til hovedplottet. Livshistorien til Rosa Diamond og ideene til Saladins barndomsvenninne er de viktigste, og jeg vil komme inn på de i kapittel 2 og 4.

## **De sataniske versene**

Ingen lesning av *The Satanic Verses* kommer utenom romanens spesielle resepsjonshistorie, særlig fordi romanen foregriper reaksjonene mot seg selv – det fortelles at Gibreel, som spiller inn filmer basert på sine drømmer, anklages for blasfemi. 14. februar 1989 ble også Rushdie anklaget for blasfemi og for å ha fornærmet Profeten Muhammed, og han ble dømt til døden av den iranske ayatollaen Seyyed Ruhollah Khomeini. Saken vakte stor oppsikt og debatten gikk om hvorvidt romanen var blasfemisk eller ikke, og om muslimenes reaksjoner var berettiget. Deler av den muslimske verden fulgte ayatollaens oppfordring om å boikotte og til og med forsøke å drepe forfatteren og de forleggerne som ga ut boken, noe som resulterte i at bokens japanske oversetter ble drept og at Aschehougs William Nygaard ble utsatt for drapsforsøk i Norge. Rushdie selv ble tvunget til å leve i skjul i flere år.

Mange myter og misforståelser har oppstått i kjølvannet av boken. Den syriske filosofen Sadik J. Al-Azm (2000) er ekspert på forholdet mellom Østen og Vesten, og han kommer med en hel rekke nyanseringer av Rushdie-saken. For det første viser han at den muslimske mottagelsen av boken var langt fra så ensidig som det har blitt fremstilt. Mens den ble forbudt i land som Iran og India, ble den i flere muslimske land diskutert åpent. Et annet poeng hos Al-Azm er at den såkalte fatwaen som ble utstedt av Khomeini, ikke var en fatwa. En gyldig fatwa skal være signert og forseglet på en spesiell måte (Vogt 2007: 68), og i tillegg er den alltid formulert som svar på et konkret

spørsmål, dette er ikke tilfelle med Khomeinis kunngjøring.<sup>2</sup> Ordet ”fatwa” ble heller ikke brukt av den toneangivende, iranske avisen *Kayhan*, som i stedet refererte til kunngjøringen som en ”beskjed”. Al-Azm hevder at misforståelsen oppsto da ordet ble grepet av vestlige medier og brukt som verktøy for å forstå situasjonen. Slik ble ordet feilaktig et nøkkelbegrep i hele den vestlige forståelsen av hele saken.<sup>3</sup>

Rushdie-saken handler like mye om et politisk spill som litterær analyse, slik Daniel Pipes viser i sin bok (2003). Men man kommer ikke utenom at Rushdies bruk av historien om de sataniske versene, er viktig for å forstå romanen og reaksjonene på den. Ifølge den arabiske historikeren Al-Tabari (838–923), ble Muhammed forespurt om han ikke kunne la tre av de før-islamske gudinnene få guddommelig status i den nye religionen, slik at det ble lettere for innbyggerne å omvende seg til den nye religionen. Som et kompromiss skal Profeten da ha uttalt: “Have you thought upon Lat and Uzza / and Manat the third the other? / These are the exalted birds (or angels) / and their intercession is desired indeed” (Al-Azm 2000: 39). Dette verset er i islamsk teologi mer kjent som ”fugleverset” enn som de sataniske versene, og det skulle gi de tre gudinnene opphøyet status som engler og døtre av Allah. Men ifølge Al-Tabari ble versene senere strøket fra Koranen, fordi de antydte polyteisme og at Allah ikke var allmektig, og videre at Profeten her var fristet av Satan til å inngå et kompromiss, og ikke inspirert av Gabriel til å holde fast på sin tro. Myten setter dessuten tvil ved Koranens status som en evig og uforandret bok overlevert fra Gud. Myten om de sataniske versene berører dermed noen av de mest sentrale elementene ved den islamske religionen: monoteismen og Koranens uforanderlighet.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Den fullstendige kunngjøringen lyder i engelsk oversettelse: ”Announcement on the publication of the apostasian book: *Satanic Verses*: In the name of God Almighty; there is only one God, to whom we shall all return; I would like to inform all the intrepid Muslims in the world that the author of the book entitled *The Satanic Verses* which has been compiled, printed and published against Islam, the Prophet and the Koran, as well as those publishers who were aware of its contents, have been sentenced to death. I call on all zealous Muslims to execute them quickly, wherever They find them, so that no one will dare to insult the Islamic sanctions. Whoever is killed on this path will be regarded as a martyr, God willing. In addition, anyone who has access to the author of the book, but does not possess the power to execute him, should refer him to the people so that he may be punished for his actions. May God’s blessing be on you all” (Al-Azm 2000: 54).

<sup>3</sup> Dette poenget er viktig fordi det da ikke er et nødvendig påbud å følge for muslimer, slik en fatwa er. Men det betyr også at dødsdommen ikke kan annulleres ved å kunngjøre en såkalt ”motfatwa”, noe som er mulig ved tradisjonelle fatwaer.

<sup>4</sup> Det er tvilsomt om alle som reagerte på romanen virkelig leste den. Men som Pipes (2003: 117) viser, er bare tittelen på romanen provoserende nok når den oversettes til persisk: ”Al-ayat ash-Shaytania” – ”Ayat” er ikke like generelt som det engelske ”verses”, men betyr spesifikt ”koranske vers”. Romantittelen blir på persisk da noe sånt som ”Koranens sataniske vers”, eller litt friere: ”Den sataniske Koran”.

Det Rushdie gjør med denne myten er to ting. For det første problematiserer han tanken om at det bare finnes én evig sannhet. For de andre tematiserer han spenningen mellom en kompromissløs holdning og viljen til å innrette seg. Men han omskriver dette til å handle om den moderne multikulturelle verden, og ikke om religion. Han bruker myten til å gi et bilde av hvordan mennesker lever i en globalisert verden, hvor det ikke nytter å holde fast på én sannhet, og til å vise at man er tvunget til å forholde seg til andre virkelighetsoppfatninger enn de rådende oppfatningene i sin egen kultur.<sup>5</sup>

## Verdenslitteratur og internasjonalisme

De spesielle omstendighetene rundt utgivelsene av *The Satanic Verses* er med på å sette rammer for lesningen av romanen, og de minner om hvilke kvalifikasjoner som kreves for å forstå den. Mange vestlige lesere mangler forutsetninger for å forstå alle referansene til islamsk historie og Muhammeds liv som romanen inneholder. På den andre siden er det klart at mange muslimer ikke oppfattet den vestlige, postmoderne estetikken som ligger til grunn for romanen. *The Satanic Verses* og dens spesielle resepsjonshistorie minner oss derfor på at oppfatningen av hva litteratur er, ikke er lik overalt, og slik aktualiserer romanen diskusjonen om begrepet ”verdenslitteratur”. I kapittel 5 vil jeg på bakgrunn av mine tekstanalyser vise at romanen kan brukes til å videreutvikle dette begrepet. Her vil jeg først gjøre noen korte stopp i begrepshistorien og til slutt si litt om hvordan Rushdies roman forholder seg til denne.

Som ved de fleste andre begreper, er det heller ikke full enighet om hva verdenslitteratur er. Som eksempel har ILOS ved UiO sitt emne kalt LIT 4380-81 ”Verdenslitteratur”, hvor det hovedsakelig diskuteres ikke-vestlig litteratur,<sup>6</sup> mens Universitetsforlagets bok *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjon* (2007) er en ettbinds historisk oversikt over Vestens litteratur. Mens verdenslitteraturen i det første tilfellet blir betraktet som litteratur fra *verden*, blir det i dette andre tilfellet brukt om

---

<sup>5</sup> Denne måten å bruke myten på gir seg utslag i det jeg skal diskutere i de neste kapitlene. Både formen, fortelleren og tematikken i romanen fremhever på ulikt vis relativiteten og mangfoldet i den globale virkeligheten.

<sup>6</sup> Forstått på denne måten, kan begrepet sammenlignes med søsterbegrepet ”verdensmusikk”. En av kritikerne til dette begrepet er musikeren David Byrne. Han kritiserer begrepet for å være en samlesekk for alt som ikke er vestlig, han nevner at det fungerer eksotiserende og fremmedgjørende. Det skaper et skille mellom ”oss” og ”dem”: “In my experience, the use of the term world music is a way of dismissing artists or their music as irrelevant to one’s own life. It’s a way of relegating this ‘thing’ into the realm of something exotic and therefore cute, weird but safe, because exotica is beautiful but irrelevant ... It groups everything and anything that isn’t ‘us’ into ‘them’” (Byrne 1999). Verdenslitteraturbegrepet kan også bli brukt på samme måte, særlig i en kommersiell forlagsbransje, som ofte spiller på eksotisme.

kjerneverkene i den vestlige tradisjonen. Begrepet brukes altså både som et kanonbegrep og om det som absolutt ikke er kanon – den ikke-vestlige litteraturen.<sup>7</sup>

Det var Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) som først lanserte begrepet *Weltliteratur*. Han utviklet en sans for litteratur utenfor sin umiddelbare geografiske og kulturelle nærhet, og hans venn og kollega J.P. Eckermann skriver at Goethe fattet stor interesse for blant annet serbisk og kinesisk diktning. Han gjenforteller Goethes kommentar etter at å ha lest en kinesisk roman: ”Jag ser allt klarare ... att poesin hör med til mänsklighetens allmänna egendom och att den överallt och i alla tider framträder hos hundran och åter hundraden av människor” (Eckermann 1961: 229). Diktning finnes overalt, sier Goethe og gjør litteraturen til et universelt fenomen. Goethes fascinasjon for persisk litteratur er særlig kjent gjennom hans diktsamling *West-östlicher Diwan* (1814–1819), som var inspirert av den persiske dikteren Hafiz (fra 1300-tallet). Mens den engelske forfatteren Rudyard Kipling (1865–1936) er kjent for ordene ”East is east and west is west and never the twain shall meet”, skrev Goethe i *West-östlicher Diwan* at ”Orient und Occident sind nicht mehr zu trennen”.<sup>8</sup>

Dette utgjør noe av bakgrunnen for Goethe da han i samtale med Eckermann i 1827 utbrøt ordene: ”Nationallitteratur betyder i våra dagar inte mycket, det är världslitteraturens skede som nu inträtt, och envar måste i våra dagar medverka til att påskynda detta skede” (229). Men hva Goethe virkelig mener med sitt nye ord, er ikke helt klart.

Stefan Hoesel-Uhlig (2004) hevder at Goethe så for seg en tverrkulturell litterær og intellektuell utveksling. Goethe var opptatt av at han kunne sitte i Tyskland og lese engelsk, fransk, kinesisk, persisk og serbisk diktning, og samtidig vite at hans egne verk ble lest og kommentert utenfor de tyske grensene. Sitt nye begrep brukte han til å fokusere på en slik internasjonal samtale som han nå mente begynte å ta form. Der brukte man ikke lenger bare nasjonens historie og kultur som kilde til nye ideer og tanker, men også samtiden og nasjonene utenfor ens egen: ”For Goethe ... ‘world literature’ never identifies as set of texts in the first place. Instead, his proposals diagnose a dramatic increase and diversification of intellectual interests across cultures” (Hoesel-Uhlig 2004: 31). Hoesel-Uhlig hevder Goethes oppfatning av verdenslitteraturen må forstås som del av en slik internasjonal samtale som tok form av

<sup>7</sup> Al-Azm (2000) observerer ti ulike måter begrepet brukes på. Grovt sett kan man dele listen hans inn i tre kategorier: a) Litterær utveksling mellom nasjoner, b) det stadig mer globaliserte forleggeriet, c) et sett av tekster.

<sup>8</sup> ”Orienten og Oksidenten kan ikke lenger skilles.”

en økende intellektuell utveksling, der ideer og tanker kunne flyte fritt, uten å være hemmet av nasjonale grenser – altså det som i dag kalles globalisering. Det gjør paradoksalt nok at verdenslitteraturen ikke refererer til noe man leser – for eksempel en kanon som skal gjelde for hele verden – men heller til nye internasjonale strukturer for kulturell og intellektuell byttehandel.<sup>9</sup>

Dette var bakgrunnen for Erich Auerbach og Edward Said da de trakk Goethe frem som et forbilledlig eksempel i spørsmål om globalisering og tverrkulturell forståelse. Auerbachs artikkel ”Verdenslitteraturens filologi” (1952) er nærmest en gravtale over et verdensbilde som hadde eksistert siden Goethes tid – nasjonalstatenes epoke – som han i etterkrigstiden mente snart var forbi. Den gryende globaliseringen og blokkdannelsen (begynnelsen på Den kalde krigen) som Auerbach var vitne til på denne tiden, gjorde at han fryktet at kulturens mangfold var i ferd med å forsvinne – standardiseringen og enhetliggjøringen av kulturelle uttrykk gjorde at verden ble mindre og tapte variasjon.<sup>10</sup>

Auerbach mente å se begynnelsen på en utviskning av kulturen og litteraturens mangfold, og skriver at idet denne prosessen er ferdigstilt, vil verdenslitteraturen ”på samme tid både være realisert og lagt død” (2006: 2). I det øyeblikk verden består av én global kultur, vil litteraturen ha blitt verdenslitteratur, slik Goethe så for seg, men bare i én standardisert og globalisert form.

Samtidig skriver han også ”vårt filologiske hjem [er] verden” (9), og til tross for en viss pessimisme, innså Auerbach at man i 1952 ennå ikke hadde kommet så langt i utviklingen av én global kultur at det var for sent å gjøre noe. Han hevder derimot at man befinner seg i et *kairos*.<sup>11</sup> Det spesielle ved etterkrigstiden var for Auerbach at verden fortsatt besto av et mylder av kulturer, og at man i løpet av 1900-tallet hadde fått overblikk over et stort materiale som tidligere var oversett. Men dette mangfoldet var truet. Humanisten og filologens oppgave var å dokumentere og forsøke å bevare

---

<sup>9</sup> Hoesel-Uhlig mener Goethe har blitt misforstått fordi man ikke har tatt hensyn til hvordan han brukte ordet ”litteratur”. Goethe lanserte ideen om verdenslitteratur like etter at det moderne (estetiske) litteraturbegrepet var utviklet på slutten av 1700-tallet, men Hoesel-Uhlig mener Goethe refererer til en førmoderne bruk av ordet ”litteratur”, som har mer til felles med det førmoderne begrepet ”letters”. Ordet finnes ikke på norsk, men ble brukt i forbindelse med dannelsesbegrepet i tidligere tider og refererte da til læring og kunnskap av en generell karakter.

<sup>10</sup> ”Det indre grunnlaget for en nasjonal eksistens er i ferd med å gå i oppløsning”, skriver han (2006: 2) med hentydning til Johan Gottfried Herder – en av ideologene bak dannelsen av de europeiske statene på 1800-tallet, som mente at til grunn for den enkelte nasjon lå hvert folks særegne språk og litteratur.

<sup>11</sup> Det greske ordet står i motsetning til ”kronos”, som er betegnelse på den ”vanlige” tiden. ”Kairos” refererer til spesielle øyeblikk, og kan både forstås positivt og negativt ettersom det kan bety ”anledning”, eller mer dramatisk: ”skjebnesvangert øyeblikk”.

mangfoldet og nyansene og på den måten kjempe mot standardiseringen. Det er på denne måten filologen må ha verden som hjem.

Edward Said trekker frem Goethe og Auerbachs tanker i sitt forord til 25-årsutgaven av *Orientalism* (2003). Her understreker han viktigheten av humanistiske og filologiske studier i arbeidet med å bryte ned stereotype forestillinger om den *andre*. For Said representerer ideen om verdenslitteratur en åpenhet i forhold til andre kulturer, og han beskriver den med honnørord som gjestfrihet og sjenerøsitet:

”Rather than alienation and hostility to another time and another different culture, philology as applied to *Weltliteratur* involved a profound humanistic spirit deployed with generosity and ... hospitality. Thus the interpreter’s mind actively makes a place in it for a foreign Other” (2003: XXV).

Kunnskap om verdens litteraturer og kulturer er et nødvendig element i dagens dannelse, mener Said. Som Auerbach fremhever han det subjektive og personlige i filologisk arbeid. Kunnskap som oppnås individuelt, står i motsetning til ideer som blir presset på av autoritetene, særlig gjelder dette kunnskap om andre kulturer, og spesielt gjelder det for Said forholdet mellom Vesten og Østen. Said bruker det nykritiske begrepet ”Einfühlung” (ibid.)<sup>12</sup> som beskrivelse av den klassiske filologiske metode – den konsentrerte, individuelle *innfølingen* i et verk og en kultur.

For Said og Auerbach er det tydelig at verdenslitteraturen i stor grad er oppfattet å ha en *etisk* funksjon. Og det *er* et begrep som det er vanskelig å innta et upolitisk standpunkt til, fordi det generer spørsmål om ideologiske interesser: Hvem blir hørt? Auerbach og Said gjør Goethes begrep om verdenslitteratur til en hedersbetegnelse, noe som kan skape større innsikt, erkjennelse og forståelse i et ellers kaotisk verdensbilde. Verdenslitteraturen blir en visjon om hvordan mangfold, forskjellighet og nyanser skal bevares.

Begrepets historie kan oppsummeres slik: Først en idé om større åpenhet i et lukket Europa, og senere brukt både som en referanse til den vestlige kanon og om litteratur som nettopp ikke er en del av den vestlige kanon, og i tillegg som et nærmest moralsk begrep og et ”vindu til verden”.

For å lese *The Satanic Verses* innså jeg tidlig at jeg måtte bytte fotfeste for hvert kapittel, fordi de ulike delene av boken krevde forskjellige innganger. De tre analysene i denne oppgaven har til en viss grad vært bygget opp rundt tre lesemåter, som hver for seg krever ulike kulturelle preferanser. Mens jeg i kapittel 2 bruker vestlige, sekulære

---

<sup>12</sup> *ibid.* refererer i denne oppgaven til samme side i samme verk som foregående referanse.



litteraturteoretikere i diskusjonen om romanens form, forholder jeg meg både i kapittel 3 og 4 til religionshistorie og sosialantropologi, da jeg undersøker teksten i en kristen, muslimsk og hinduistisk kontekst.

I konklusjonen i kapittel 5 trekker jeg så inn igjen begrepet om verdenslitteratur og viser hvordan Rushdie skriver i forlengelsen av Auerbach og Saids poenger. I sine diskusjoner om verdenslitteraturen omtaler de, som Goethe, litteraturen i mer generelle vendinger og peker ikke på spesielle trekk denne typen litteratur skulle ha. I kapittel 5 hevder jeg likevel at verdenslitteraturen, slik Rushdie skriver den, er en spesiell form for litteratur. At *The Satanic Verses* først og fremst må leses som verdenslitteratur, er et av poengene i denne masteroppgaven, og samtidig som begrepet kan brukes i lesingen av Rushdie, kan Rushdies litteratur brukes til å nærme seg begrepet. Det *urene* og *hybride* er ord jeg stadig vender tilbake til i denne oppgaven, og i kapittel 5 vil jeg bruke disse til å vise hvordan Rushdie videreutvikler verdenslitteraturen. Her og nå vil jeg bare gjenta at for å forstå Rushdies litteratur, er det nødvendig å være inneforstått med flere kulturelle tradisjoner.



## Kapittel 2: “It was so, it was not”

*”The case of The Satanic Verses may be one of the biggest category mistakes in literary history” (Rushdie 1992: 409).*

I 1989 fikk litteraturvitenskapen – og ikke bare litteraturen – en politisk aktualitet den sjelden har hatt. Dødsdommen over Salman Rushdie bunnet nemlig i et litteraturvitenskapelig grunnlagsproblem: Hva er en roman? Rushdie ble anklaget for å ha krenket Profeten og hele den islamske tro. Bevisene var å finne i *The Satanic Verses*, som var full av fornærmelser og historiske feil. Men forfatteren selv hevdet at det hele bunnet i en fundamental feillesning, hvor romanen ble lest som en historiebok, og ikke som fiksjon: ”to treat fiction as if it were fact, is to make a serious mistake of categories” (Rushdie 1992: 409). På den ene siden sto altså Ayatollah Khomeini (som interessant nok selv har gitt inspirasjon til boken, se punkt 2.3) og hans tilhengere, som hevdet Rushdie drev historisk revisjonisme, og på den andre siden sto Rushdie og insisterte på romansjangerens fiksjonalitet og at roman burde leses som en roman, og ikke som noe annet.

En diplomatisk og politisk krisesituasjon bunnet i noe så abstrakt og teoretisk som et spørsmål om litterær form. Hele saken kan slik forstås som en oppvisning i

hvordan oppfatning av form påvirker oppfatningen av innhold. Sjangerbetegnelsen *er* bestemmende for hvordan en tekst leses.

I artikkelen ”The Politics of Genre” (2004), hevder Stephen Heath at det ikke finnes noen sjangerløs tekst, men det kan på den andre siden finnes tekster som er flere sjangre samtidig, og dette gjelder ifølge litteraturteoretikeren Bakhtin spesielt for romanen. Litterære former må studeres som kulturelle møter, hevder Heath. Sjangre er sosio-historisk definert og utgjør forventningshorisonter for leserne og produksjonsmodeller for forfatterne. Med andre ord kan en sjanger beskrives som mulighetsbetingelser for språk. Den bestemmer ikke bare hvordan noe blir representert, men også hva og hvem som blir fremstilt, og *for* hvem det blir representert. Dette tilsvarer det Heath legger i uttrykket ”sjangerens politikk”: Sjangre er bestemmende for hva som kommer til uttrykk og hvem som blir hørt. Det samme poenget får en forfatter som Kjartan Fløgstad til å hevde at formen er det mest politiske ved romanen (se Hafredal 2006).

Begreper som den implisitte leser og forfatter, kan sies å være aktuelle i forhold til sjangerproblematikken. Alle sjangre henvender seg til grupper av lesere, og det er en stilltiende forståelse mellom lesere og forfattere om hvordan de aktuelle tekstene skal leses og sjangrene forstås. Nyvinninger oppstår med tekster som skaper kriser i lesemåten. Slike kriser skaper en motstand mot etablerte sjangre og appellerer til nye måter å fremstille virkeligheten på. Eksempler på slike brudd finner man i spranget fra epos til roman, fra realismen til modernismen, og – som hos Rushdie – i overgangen videre til en litterær postmodernisme. Rushdie-saken kan selv oppfattes som en krise i lesemåten, hvor tekstens virkelighetsfremstilling ikke ble godtatt (selv om det her dreier seg om en *samtidig*, krysskulturell konflikt, og ikke en overgang).

Det er ikke til å undres over at *The Satanic Verses* vakte harme og misforståelser. Å lese denne romanen kan være en forvirrende opplevelse. Ikke bare er den skrevet i et fortettet og til tider komplisert språk, men den blir også hele tiden til noe annet enn det den var i forrige kapittel. Tilsynelatende planløst flyter nye historier innom før de forsvinner igjen, og teksten skifter stil, tone og sjanger underveis. Det er en kaotisk fortelling og det er ikke lett å se noe system eller formprinsipp.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Enkelte hevder likevel at det er mulig å finne en fast form i romanen. Milan Kundera (1996: 24) har observert at *The Satanic Verses* er komponert etter rondo-prinsippet. I musikkvitenskapen er rondoet kjennetegnet av et gjennomgående hovedtema som blir avbrutt av sidetemaer, formulert som A-B-A-C-A. Rushdies roman har tre hovedhistorier: A) Saladin og Gibreel, B) Mahound og C) Ayesha, og formen på romanen kan sies å være A-B-A-C-A-B-A-C-A, altså en litt utvidet rondo. Det er i tillegg interessant å se

Men nettopp dette gjør at litteraturteorien kan slå fast at denne teksten er en roman. Et av kjennetegnene til romansjangeren som litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin viser til, er dens plastisitet. Det vil si dens evne til å ta opp i seg ulike undersjangre, noe som betyr at den gjennom en slik fleksibilitet i prinsippet kan inneholde alt. *The Satanic Verses* må sies å være en roman hvor teksten hele tiden er i utvikling og rommer mange ulike sjangre. Rushdie sier selv om denne skiftende formen: "I thought that, well, if you're going to write a novel about transformation, then the novel itself should also be metamorphic in form, so it should constantly change" (her sitert fra Frank 2003: 108).

I *The Satanic Verses* kommer denne plastisiteten tydelig til syne. Det er for det første en klar politisk roman, og samtidig kan det voldsomme ekspressive uttrykket man finner i åpningsscenen minne om enkelte modernistiske romaner. Kapitlene om Gibreels drømmer inneholder trekk fra den historiske romanen, mens det siste kapittelet nærmer seg realismen i sin beskrivelse av den borgerlige middelklassen i India. Det kan også argumenteres for at romanen kan leses som en dannelsesroman, der Saladin Chamchas flukt fra India til England og tilbake til India igjen kan sies å følge det samme skjema som dannelsesromanene. Romanen spiller på religiøse sjangre, spesielt profetier, åpenbaringer og visjonsdiktning. Gibreel Farishta fremstår både som engel og profet i ulike deler av boken, og i de parodiske åpenbaringsscenene er han både en budbringer uten noe budskap og en profet som ikke skjønner åpenbaringene han blir gitt.

I dette kapittelet skal jeg konsentrere meg om de to sjangrene som dominerer i romanen: *fantastisk litteratur*, slik den er beskrevet av Tzvetan Todorov (1975), og *historiografisk metafiksjon*, et sjangerbegrep lansert av Linda Hutcheon (1991). De to sjangrene kan sies å ha flere likhetstrekk, og Bakhtins romanteori kan brukes til å se de to i sammenheng.

### **En refrakterende hybridkonstruksjon: Bakhtins romanteori**

Den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin (1895—1975) har, siden Vesten oppdaget verkene hans for alvor på 1970-tallet, vært innflytelsesrik i den teoretiske diskursen om romanformen. Romanen er den eneste sjangeren som fortsatt er i utvikling, hevder han. Bare romanen er yngre enn boken og skrivingen, og dermed er bare den tilpasset en stille resepsjon – altså lesning. Å studere andre sjangre, mener han,

---

at alle B- og C-delene er like lange (35-36 sider). Dette viser at romanen, tross alle krumspring, likevel har en tematisk stram rytme og komposisjon. Men ofte ligner den mest fri improvisasjon.

er å studere døde språk, mens det å studere romanen, er å studere en sjanger skrevet i et levende og hele tiden fornyende språk.

Bakhtins to hovedverk, *Rabelais and his World* (1941, første gang på engelsk i 1965) og *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929, første gang på engelsk i 1973), tar for seg hans fire hovedpoenger når det gjelder romanformen: Sjangerens samtidighet og plastisitet, polyfonien av språk, stil og stemmer som kommer til uttrykk i denne formen, og den karnevaleske tradisjonen romanen stammer fra.

”Epos og roman” (1991) er Bakhtins første forsøk på å definere hva en roman er. Han gjør dette ved å sette romanen opp som en kontrast til eposet. De to sjangrene ligner på hverandre i det at de begge er narrative i formen, men Bakhtin peker på flere underliggende ulikheter. Eposet handler om fortiden – en avsluttet og fullstendig lukket fortid: ”Den er lukket som en sirkel, og alt som er der, er fullbyrdet og definitivt avsluttet. I eposets verden er der ikke rom overhodet for det som er ufullbyrdet uavgjort eller problematisk” (135). Det er ingen forbindelseslinjer fra denne fortiden til nåtiden, den er absolutt, hierarkisk overordnet og står utenfor den relative og uavsluttede karakteren til samtiden.

Romanen oppstår derimot, ifølge Bakhtin, av erfaring og kunnskap, og den handler om samtiden. Som samtiden, er den karakterisert av ambivalens, usikkerhet og en åpen slutt.<sup>14</sup> Det gjør romanen til en mer fleksibel og mindre stagnert form. Den kjennetegnes slik av en stadig omfortolkning og omvurdering av virkeligheten, og av at den hele tiden utvikler sin egen form – det er en sjanger som både er kritisk og selvkritisk.

## Polyfoni

I *Problems of Dostoevsky's Poetics* hevder Bakhtin at Dostojevski, med sine store, modne romaner, skaper en helt ny litterær og filosofisk fremstillingsform, hvor forholdet mellom fortelleren og hovedpersonene er likeverdig, i motsetning til tidligere litteratur, hvor fortelleren står ovenfor sine personer. Den dialogiske romanen viser frem et mylder av ulike språk, stemmer og stilnivåer. Polyfoni er begrepet Bakhtin bruker for

---

<sup>14</sup> På den andre siden finnes det også historiske romaner. Men disse forholder seg til historien på en annen måte enn eposet, hevder Bakhtin. Det er for det første ikke den samme mytologiseringen av fortiden i dem, og ofte er forbindelseslinjene til samtiden tydelige, enten eksplisitt eller implisitt (allegorisk). Fortiden presenteres ikke som noe hierarkisk overordnet, og, som jeg kommer inn på senere i kapitlet, i nyere historiske (eller historiografiske) romaner fremstilles ikke fortiden som noe absolutt, men det blir snarere stilt spørsmål om hva man i det hele tatt vet om den.

å beskrive et slikt språklig mangfold i romanen.<sup>15</sup> Han karakteriserer det polyfone romanspråket på denne måten (her i dansk oversettelse):

”[Et utsagn som] ifølge sine grammatiske (syntaktiske) og kompositionelle markører tilhører en talende person, men [som] i virkeligheten blander to ytringer, to talemanerer, to stile, to ’sprog’, to meningsmæssige og verdimæssige horisonter” (Bakhtin 2003: 109).

Det dialogiske elementet ligger i det at et utsagn kan inneholde to ulike meningslag som peker i forskjellig retning, fordi den for eksempel både er farget av personen som kommer med utsagnet, og den som gjenforteller denne personens utsagn, eller den som taler og den talen er henvendt til. De to ytringene eller horisontene er vanskelig å skille fra hverandre, og det går for eksempel ikke an å fjerne den ene stemmen uten å forandre utsagnet.<sup>16</sup>

Et utdrag fra kapittel V i *The Satanic Verses* kan illustrere Bakhtins poeng om polyfoni. Der møter vi Hind Sufyan, som er immigrant fra Bangladesh og som mistrives i sin tilværelse i det fremmede London. Etter at den ene hovedpersonen, Saladin, har dukket opp i kaféen i demonskikkelse, spør hun seg selv i en referert, indre monolog hva hun gjør i dette fremmede og gale landet, og hvem det er som faktisk forsørger familien her:

“And what was it that made them a living in this Vilayet<sup>17</sup> of her exile, this Yuké<sup>18</sup> of her sex-obsessed husband’s vindictiveness? What? His book learning? His *Gitanjali*, *Eclogues*, or that play *Othello* that he explained was really Attallah or Attaullah except the writer couldn’t spell, what sort of writer was that, anyway? It was: her cooking. ‘Shaandaar,’ it was praised” (248).

Her ser vi at karakterens og fortellerens stemmer blandes sammen. Hind spør seg selv hva hun har å gjøre i England, og ser på det eksilet familien lever i som en hevn fra sin ektemann. Vi får også vite at hun er en ulærd immigrant som blir opprørt over at døtrene snakker engelsk til henne i stedet for bengali, og at hun knapt har vært utenfor dørene i London. Men en slik person ville neppe brukt et så stivt og gammeldags ord som ”vindictiveness” (”hevngjerrighet”). På den andre siden ville en forteller som er såpass intellektuell som resten av romanen avslører (se neste kapittel), selvfølgelig vite hvem forfatteren av *Othello* er. Slik fremvises i denne gjenfortalte monologen både

<sup>15</sup> Polyfoni oversettes ofte til norsk som ”flerstemthet”, men det er ikke helt dekkende. Polyfoni-begrepet stammer fra musikkvitenskapen og betegner musikk hvor mange stemmer komponeres mot hverandre. Forskjellen mellom det flerstemte og det polyfone uttrykket er at de ulike stemmene i førstnevnte komposisjonsprinsipp ikke spilles mot hverandre, men spiller ”på lag”. Polyfoni kjennetegnes av stemmenes selvstendighet, som overført til litteraturen kan tolkes som at de ulike stemmene bærer egen mening. Polyfoni er derfor et bedre uttrykk til å beskrive Bakhtins ideer.

<sup>16</sup> Dette er også et poeng i forhold til begrepet om ”historiografisk metafiksjon”, se punkt 2.3.

<sup>17</sup> Hindi for ”fremmed land” (Brians 2004: 10).

<sup>18</sup> Omskriving av U.K., United Kingdom (Brians 2004: 50). Kan også minne om uttrykket ”yuck”, som betegner avsky.

fortellerens og Hinds ulike horisonter i ett og samme utsagn. I den ene verdenen vet man ikke hvem Shakespeare er, i den andre bruker man ord som ”vindictiveness”.<sup>19</sup>

Ifølge Bakhtin tjener det polyfone språket til å:

”bryde autor-intentionernes udtryk. Ordet i sådan tale er et særlig tostemmig ord. Det tjener på samme tid to talende subjekter og udtrykker samtidig to forskellige intentioner: den talende persons direkte intention og autors brudte intention” (2003: 139).

Vi kan si at Hinds monolog i realiteten består av flere stemmer. I monologen blandes Hinds og den lærde fortellerens stemmer seg. To intensjoner uttrykkes samtidig: Hinds raseri og fortvilelse over å være i England i stedet for i Bangladesh, blir fremstilt i et ironisk lys ved at vi også samtidig får fortellerens satiriske fremstilling av henne, som også inneholder en kritikk av hennes uvilje til å tilpasse seg omgivelsene. Det kan tolkes slik at fortelleren fratar hennes kritikk av ektemannen noe av den retoriske overbevisningskraften: Hinds selvmedlidenhet settes opp mot fortellerens krav om å ta ansvar for den situasjonen man er i.

Det dialogiske ordet, hevder Bakhtin, fungerer demokratiserende ved at flere synspunkter og intensjoner enn fortellerens egne kan komme til uttrykk. Romanen kan beskrives som en ”orkestrering af sprog” (Bruhn 2003: 31). Selve orkestreringen står forfatteren for, men han må gi avkall på en privilegert posisjon og på sitt eget språk. Men selv om fortelleren gir historien et visst demokratisk preg ved å la ulike horisonter og ideologier komme til uttrykk, har han likevel god styring over hva som blir sagt, fordi alt videreformidles gjennom ham. Og det kan hevdes at ved en slikt skjult forvrenging fungerer han like sensurerende som en autoritær fortellerstemme.<sup>20</sup>

Kjartan Fløgstad, som er en av de norske forfatterne som er mest inspirert av Bakhtin (og som kan minne om Rushdie i stil), hevder på sin side i essayet ”Fiksjonskoeffisienten” at det er en slik umulig dialog mellom ”uforsønlege motsetningar som skaper mening” (1996: 180). Når Hinds og fortellerens horisonter møtes og settes opp mot hverandre, er det ikke slik at leseren må velge mellom et av alternativene som fremsettes, en tredje mulighet oppstår der begge alternativene kan vise seg å være sanne samtidig. Det som gir mening er *vi*, hevder Fløgstad. Meningen

<sup>19</sup> Hevngjerrighet er for øvrig aktuelt både i forhold til *Othello* (1603) og til *The Satanic Verses*. Shakespeares skuespill handler om Jagos sjalusi og påfølgende hevn mot Othello. Gibreels sjalusi som omtales mye i romanen, refererer også eksplisitt til Jago, for eksempel på s. 315.

<sup>20</sup> Fortelleren i *The Satanic Verses* kan forstås på begge disse måtene. Som jeg vil komme inn på i kapittel 3, fremstår han som autoritær i teksten, men åpner også opp for flere stemmer og verdensbilder. De to hovedpersonene Gibreel og Saladin representerer motsetningsfylte virkelighetsforståelser (slik jeg gjør rede for i kapittel 4) og fortelleren ironiserer over begge to.

oppstår kollektivt gjennom et polyfont språk. Slik kan det polyfone språket relativisere og demokratisere virkelighetsbeskrivelsene. Flere får komme til uttrykk samtidig.

Språket i romanen både representerer og blir representert, skriver Bakhtin i essayet ”The Prehistory of Novelistic Discourse” (2000). Med dette mener han at språket både refererer til virkeligheten og til en stil. Parodien er det tydeligste eksempelet på dette. Å parodierte er den mest fundamentale måten å representere en annens diskurs på. Bakhtin bruker de innskutte, parodiske sonettene i Cervantes *Don Quijote* (1605–1615) som eksempel: ”In a parodied sonnet, the sonnet form is not a genre at all; that is, it is not the form of a whole, but is rather *the object of representation*: the sonnet here is the *hero of the parody*“ (Bakhtin 2000: 334). De innskutte, parodiske sonettene er pastisjer som peker mot sjangeren sonette. De ligner i form, men ironiserer over det typiske klisjéfylte innholdet man gjerne finner i sonetter.

Kjartan Fløgstad beskriver den greske satirikeren Lukians pastisjer over Platons sokratiske dialoger som ”medvitne *pastisjar*. Dei gjenskarar inntrykket av å etterlikna forbildet i tema, oppbygging og stil, men utan å kopiera det. Formålet er så å seia å over-platonisera Platon” (1996: 174). Det å ”over-platonisere Platon” er beskrivende for Bakhtins poeng her. Det handler om en parodisk overdrivelse av virkemidler som hamrer inn referansen. Dette er en av måtene romanen integrerer flere sjangre i seg. Ved å inkorporere andre sjangre i sin egen form, bearbeider romanen de samtidig til noe annet.

Rushdies bruk av religiøs åpenbaringslitteratur kan tjene som eksempel her. Han bruker klassiske trekk fra denne typen litteratur, som for eksempel at profeten Mahound i kapittel II befinner seg i ødemarken, på toppen av et fjell, og at han går inn i en slags transe. Samtidig parodieres det hele ved at det viktigste av alt, nemlig budskapet, ikke like lett lar seg overføre mellom engel og menneske. Mahound må nærmest banke budskapet ut av Gibreel i kapittel II.

Bruhn og Lundquist definerer romanen i bakhtinsk ånd som ”en samtidshistorisk, refrakterende, hybridkonstruktion, som gennem orkestreringen av mange ’sprog’ og stemmer formidler en ’ideologisk meningsfylde’” (Bruhn 2003: 35). Refraksjon er et optisk fenomen, og beskriver brytningen av lysbølger som ofte oppstår i overgangen fra et medium til et annet. Idet romanen overtar andre sjangre, ”brytes” disse og forandres slik til noe nytt i romankonteksten, samtidig dannes meningen gjennom flere lag med stemmer som møtes. Resultatet er altså en hybrid – en blanding av flere former og sjangre.



Bruhn og Lundquist kaller dette selv for en teknisk definisjon, som ikke tar hensyn til romanen som en åndshistorisk størrelse. Men Bakhtin tenker historisk. Romanen har røtter langt bak i historien, hevder han.

I sin doktoravhandling om den franske renessanseforfatteren François Rabelais, hevder Bakhtin at romanen, før borgerskapet overtok formen og skapte realismen på 1800-tallet, hadde opphav i folkekulturen, og at den slekter på den europeiske karnevalstradisjonen. De årlige karnevalsritualene tolker Bakhtin som et opprør mot alt og alle, og en omsnuing av den hierarkiske samfunnsordenen. Det befant seg midtveis mellom kunst og virkelighet. Måten karnevalets deltagere uttrykte seg på, var gjennom latteren:

“Carnival laughter is the laughter of all the people ... it is universal in scope; it is directed at all and everyone, including the carnival’s participants. The entire world is seen in its droll aspect, in its gay relativity ... this laughter is ambivalent: it is gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives” (Bakhtin 1984: 11—12).

Karnevalets latter er rettet mot alt, alle og ingenting. Det er en frigjørende komikk som gjør hele verden relativ og ironisk, og latteren får på den måten en dobbelt karakter idet karnevalets deltagere ler både av og med hverandre – autoriteter skulle skamme seg over latteren og slik bli nødt til å fornye seg selv. Denne ambivalensen er ifølge Bakhtin det viktigste kjennetegnet på karnevalet: Ritualer handler alltid om tid – om død og gjenfødelse (og ble også tradisjonelt feiret før påske). Karnevalet er dermed fokusert på det profane, det kroppslige og fysiske. ”Rehabilitation of the flesh”, kaller Bakhtin det (18) og skriver videre at latteren bringer alt nærmere og ned på og i jorden – elementet som på samme tid begraver og gir nytt liv.

Reinkarnasjon er nettopp en hovedtematikk i *The Satanic Verses*, hvor åpningslinjen lyder ”To be born again ... first you have to die” (3). Gjenfødselen her handler om det å skape seg en ny identitet i et nytt land, og det å bli født på ny som ateist. Det er en roman hvor alt er relativt, slik det kan oppleves for immigranter å komme til en ny kultur hvor deres gamle sannheter ikke lenger gjelder. Romanen tematiserer kroppen – den utenlandske, fremmede, indiske kroppen – og det demoniserende blikket rettet mot den. Saladin ønsker å bli britisk i kropp og sjel, og klarer det nesten i sjelen, men han er ute av stand til å forlate sin indiske kropp. Den er hans bumerke så å si, og den røper hvor han ”egentlig” hører hjemme, og forhindrer ham i å forløse sin nye identitet.

Samtidig bruker Rushdies roman latteren som et våpen i opprøret mot fundamentalistiske autoriteter av politisk og religiøs art. Som karnevalet, befinner romanen seg (særlig i lys av resepsjonshistorien) midtveis mellom kunsten og verden, med sine hyppige referanser til historiske hendelser og aktuell politisk virkelighet, samtidig som fantasien ofte tar overhånd i gjengivelsene av denne virkeligheten. Fremstillingen av flykapringen i romanen er et eksempel her. Ifølge Paul Brians (2004) blander denne episoden sammen to faktiske hendelser som fant sted på 1980-tallet: En flykapring begått av shiamuslimer i 1985 og en terroraksjon 1988, hvor et Air India-fly ble sprengt i luften av sikhiske terrorister (Brians 2004: 10). I romanen er det kanadiske sikher som kaprer et fly og sprenger det.

Men det er ikke bare fantasien som tar overhånd, det *fantastiske* overstyrer også virkeligheten i romanen.

### **"It happened and it never did": Nølingen og det fantastiske**

"Kan ma kan/ Fi qadim azzaman (143)" – slik lyder formelen som åpner mange indiske og arabiske eventyr, og det er også en frase, nærmest et trylleformular, som stadig går igjen i *The Satanic Verses*. Rushdie oversetter den slik til engelsk: "it was so, it was not, in a long time forgot" (ibid.). I motsetning til formuleringen som åpner mange europeiske eventyr – "Det var en gang ..." – har den arabiske varianten en sterkere grad av ambivalens i seg, en ambivalens som understreker spenningen mellom eventyrets fiksjonalitet og dets (mulige) røtter i virkeligheten. Formelen blir gjentatt flere ganger i *The Satanic Verses*, og den fungerer også som et av mange mottoer for romanen.

Spenningen mellom drøm og virkelighet, mellom sannhet og løgn, er noe av det mest sentrale ved denne fortellingen – ikke bare resepsjonshistorisk, men også tematisk og strukturelt. Boken befinner seg i spennet mellom en historisk virkelighet, som den hele tiden refererer til, og de fantastiske innslagene, som skrives inn i denne virkeligheten: To menn faller ned fra 8000 meters høyde og overlever, spøkelser materialiserer seg på flygende tepper, ulike fabeldyr observeres, Det arabiske hav deler seg, Gud (eller Djevelen) åpenbarer seg, og en av hovedpersonene ser i kapittel V ut til å lette fra en teaterscene – eller gjør han virkelig det det? Fortelleren gir oss to versjoner av scenarioet:

"The official version of what followed ... was that Gibreel Farishta had been lifted out of the danger area in the same winch-operated chariot in which he'd descended ... *However, the rumor [told]* that Gibreel Farishta had actually levitated away from the Earls Court stage and vanished into the blue under his own steam" (352, min kursivering).

Dette er et bare et sted blant mange i romanen hvor fortelleren eller de fiktive personene presenterer to motstridende versjoner av hendelsene og overlater til leseren å bestemme om de vil tro på den ene eller andre versjonen. Et annet eksempel er fra åpningen av romanen, hvor spørsmålet er hvordan de to overlevende etter flykatastrofen kom seg på land:

“The more voluble of the two, the one in purple shirt swore in his wild ramblings that they had walked upon the water, that the waves had borne them gently in to shore; but the other, to whose head was a soggy bowler hat clung as if by magic, denied this. ‘God we were lucky,’ he said. ‘How lucky can you get?’” (10).

Den første som nevnes, Gibreel Farishta, hevder at de to gikk på vannet, mens den andre, Saladin Chamcha, nekter for det og kaller det for ren flaks at de kom seg på land. Senere spør Saladin seg selv om det er sant at havet delte seg for dem (132), slik han har vage minner om. Men det blir aldri klart, verken for leseren eller de to hovedpersonene, hva som faktisk skjedde.

”What is the opposite of faith” (92), spør fortelleren i kapittel II, og han svarer seg selv: ”Not disbelief. Too final, certain, closed. Itself a kind of belief. Doubt. The human condition” (ibid.). Tvil er det motsatte av tro, og fortelleren kaller det for den menneskelige grunntilstand. I møte med *The Satanic Verses* hensettes leseren ofte til en tilstand av ambivalens eller tvil. De samme hendelsene bekreftes og avkreftes om hverandre, historiske hendelser fremstilles som løgn, og drømmer beskrives som sannhet. Et av bokens store tvilstilfeller er hvorvidt historien om de sataniske versene er virkelig, og om versene faktisk ble nedskrevet i Koranen og senere redigert bort, eller om Profeten aldri uttalte de. Med andre ord: Er Koranen evig, hellig og ren eller profan, forgjengelig og uren? Spørsmålet leder videre til Gibreels store kvaler og tvilens urtilstand: Tvilen på Gud.

I sin innflytelsesrike bok *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) (på fransk: *Introduction à la littérature fantastique*, 1970), gjør Tzvetan Todorov nøling<sup>21</sup> – eller tvil – til et viktig strukturelt element i forsøket på å beskrive hvordan det fantastiske fungerer i litteraturen. Todorov mener at det fantastiske oppstår med den ambivalens leseren og hovedpersonen føler når de står overfor noe tilsynelatende uforklarlig, noe de ikke kan gjøre rede for, og de blir usikre i forhold til om det har skjedd noe overnaturlig eller om sansene har bedratt dem: ”The fantastic occupies the duration of this uncertainty ... The fantastic is that hesitation experienced

<sup>21</sup> På fransk: *hésitation*, og på engelsk: *hesitation*.

by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event” (1975: 25). Han legger frem tre elementer som bør være oppfylt for at det fantastiske skal finne sted:

“First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character ... Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as ‘poetic’ interpretations” (33).

Det fantastiske oppstår i de øyeblikk hvor den implisitte leseren nøler i forhold til om de begivenhetene som beskrives er naturlige eller overnaturlige – en nøling som ofte deles med hovedpersonen(e). I tillegg må leseren ikke tillegge teksten allegorisk betydning eller bortforklare hendelsene som poetiske bilder.<sup>22</sup>

Det fantastiske i litteraturen oppløses i det øyeblikk hvor begivenhetene blir gitt en eller annen sikker forklaring, den kan være naturlig eller overnaturlig. I så fall befinner man seg ikke lenger i det fantastiske, men har beveget seg over en av to andre mulige sjangre – henholdsvis ”det *uhyggelige*” eller ”det *ugjenkjennelige*” (”the Uncanny”) eller ”det *vidunderlige*” (”the Marvelous”). I det første tilfellet oppstår en freudiansk følelse av at det kjente og kjære med ett fremstår i et underliggjort lys. I det andre tilfellet må hele virkelighetsforståelsen hos romanpersonene revurderes (se kap. 3 i Todorov 1975).

Som leseren sliter Gibreel Farishta i romanen med å forstå hva som har skjedd med ham, hvorfor han har fått en glorie og hvorfor han ser syner: ”’It’s a straight choice’ he trembled silently. ‘It’s A. I’m off my head, or B, baba, somebody went and changed the rules’” (189). Gibreel kommer frem til den samme konklusjonen som Torodov. Enten er han gal og virkeligheten uforandret, eller så har naturens lover blitt overstyrt av andre krefter. Vi finner igjen Todorovs tanke om det fantastiske som et ustabilt konsept, som oppstår med ambivalens og forsvinner ved avklaring. I *The Satanic Verses* kan man si at det fantastiske finnes i tvilens favntak mellom ateisme og fundamentalistisk religiøs tro. Gibreel slites mellom på den ene siden et behov for Gud, og på den andre siden hans manglende evne til å tro.

<sup>22</sup> Todorov utdyper dette slik: ”If animals speak in in a fable, doubt does not trouble the reader’s mind: he knows that the words of the text are to be taken in another sense, which we call *allegorical*. The converse situation applies to *poetry* ... If it is said, for instance, that the ‘poetic I’ soars into space, this is no more than a verbal sequence, to be taken as such, without there being any attempt to go beyond the words to images” (1975: 32). Allegori og poetiske metaforer representerer en annen type litteraritet enn det *fantastiske*.

Todorov peker på en rekke tekstlige markører som beskriver tilstedeværelsen av det fantastiske: ”*I nearly reached the point of believing: that is the formula which sums up the spirit of the fantastic ... it is hesitation which sustains its life*” (31). ”It seemed to me ... I believed ... I had the sense” (38) – denne type kommentarer røper hovedpersonenes ambivalens og nøling i forhold til hvordan han skal forstå begivenhetenes gang. Lignende markører kan også observeres i *The Satanic Verses* – for eksempel i Saladins og Gibreels skrekkslagne forsøk på å godta sine nye, transformerte kropper, som de etter hvert utvikler:

“*He was trying to come to terms with the undeniable fact of the halo, and failing to do so*” (194, min kursivering).

“What puzzled Chamcha was that *a circumstance which struck him as utterly bewildering* – and unprecedented – that is, his metamorphosis into this supernatural imp – was being treated by the others as if it were the most banal and familiar matter they could imagine” (158, min kursivering).

“*But where, in all this, was any sign of a Supreme Being, whether benevolent or malign?*” (158, min kursivering).

De kursiverte setningsleddene i sitatene er eksempler på tilstedeværelsen av det fantastiske i romanen og nølingen hos hovedpersonene. Flere bipersoner benytter seg også av slike ”ambivalente markører” når de skal beskrive de utrolige hendelsene de har vært vitne til. De ansatte i butikken hvor Gibreel skaffer seg sin dommedagsbasun i kapittel VII, har følgende å si om Gibreels glorie: ”*Say what you like, the three shop-attendants afterwards repeated to anyone who would listen, say what you like, but we saw what we saw*” (448). En lignende bemerkning har Sarpanch Muhammed Din i kapittel VIII. Han er vitne til at Det arabiske hav deler seg for pilegrimene, og senere blir han konfrontert med at likene etter dem flyter opp på stranda: “‘You can show me whatever you want,’ Sarpanch Muhammad Din told his interrogators. ‘But I still saw what I saw’” (505). Din og de butikkansatte er riktignok sikre i sin sak her, de tar høyde for skepsisen blant dem de snakker med, men avviser samtidig alle former for motbevis som kunne finnes, og nekter for at finnes noen naturlig forklaring. De tror med andre ord at ”det vidunderlige” eller ”det uhyggelige” kan skje. For leserne er det derimot vanskeligere å vite hva man skal tro.

Denne usikkerheten gjennomsyrrer romanen og kommer til sitt kanskje mest ekstreme og komprimerte uttrykk i Saladins forvirring over å ha overlevd det store fallet i romanåpningen:

”He was full of questions, did we truly, I mean, with your own hands flapping, and then the waters, you don’t mean to tell me they *actually*, like in the movies, when Charles Heston stretched out his staff, so that we could, across the ocean-floor, it never happened, couldn’t have, but if not then how ... “ (131–132).

”[I]f not then how” – de fire ordene oppsummerer Saladins forbløffelse over det mirakelet han mener å huske, men likevel nekter å tro på, og de kan også beskrives som en komprimert utgave av de ”ambivalente markører”. Den oppstykkede stilen og de ufullstendige setningene er med på å understreke den kaotiske og forvirrede nølingen hos Saladin.

Påstandene ”It was so it was not” og ”it happened and it never did” er gjennomgående og selvmotsigende påstander i romanen (f.eks. side 35, 37, 143, 275, 544). Det kan hevdes at *The Satanic Verses* foregår på to adskilte plan som enkelt kan betegnes som drøm og virkelighet. De to hovedpersonene gjennomgår begge ulike sammenbrudd knyttet til identitetstap. Den ene blir psykotisk, og den andre blir fratatt sin evne til selvdefinisjon som følge av rasismen og fordommene som møter ham i England. Dermed kunne man enkelt avvise alle de fantastiske hendelsene i romanen som psykotiske forestillinger i en gal manns hode, eller forvrengte virkelighetsbeskrivelser av en som selv opplever å bli vrent i måten andre oppfatter ham på, men det ville være en undervurdering av romanen og gi en fattig lesning av den. Forholdet mellom drøm og virkelighet er mer komplekst enn som så. For eksempel virker det å være (hovedsakelig) samme forteller vi møter i Gibreels drømmer og i romanens virkelighet.<sup>23</sup> Drøm og virkelighet går inn i hverandre, og det er typisk nok Gibreels drømmer som i størst grad spiller på konkrete, historiske hendelser. Eksempler på det, er drømmen som viser dannelsen av islam (kapittel II og VI), og den som handler om en kvinne fra den indiske landsbygda som leder en hel landsby på pilegrimsferd til Mekka etter å ha fått et kall fra Gud (se kapittel IV og VIII).

Som en av metodene for å bryte ned distinksjonene mellom drøm og virkelighet, nevner Søren Frank det han kaller ”ekko-effekten” (2003: 149). Denne effekten oppstår når personer i de forskjellige narrative har samme navn, og kjemper med de samme spørsmålene. For eksempel fremstår de to Hind-karakterene i London og i Jahilia både som nokså like (kompromissløse, humørløse, og begge nekter å godta forandringene som skjer rundt dem) men de er likevel ulike (Hind i Jahilia fremstår som nesten allmektig, Hind i London er så å si fratatt all makt).

<sup>23</sup> Fortelleren smelter riktignok delvis sammen med Gibreel i enkelte deler av drømmen, men han er likevel sterkt til stede. I kapittel 3 blir dette diskutert nærmere.

Et annet eksempel på denne ekkoeffekten er de tre manifestasjonene av Jahilia-narrativet og Titlipur-narrativet som er til stede i teksten: som historiske kilder, drømmer og film. I tilbakeblikket på Gibreels liv i kapittel I, blir det først fortalt at Gibreel på egenhånd studerer klassiske tekster av både gresk, romersk, indisk og arabisk opphav. Her leser han også for første gang historien om de sataniske versene. Det fortelles også at han leser en surrealistisk historie i avisen om en jente det kommer sommerfugler ut av munnen på. Dette materiale danner bakgrunn for Gibreels drømmer. Til slutt i romanen, i kapittel IX, får leseren vite at Gibreel har spilt inn filmer basert på sine drømmer.<sup>24</sup> Slik representeres virkeligheten som drøm og fiksjon i romanen, mens det som er virkelighet i romanen – historien om Gibreel og Saladin – *i virkeligheten* er fiksjon.

### **Chamchas metamorfose**

De fleste fantastiske innslagene i *The Satanic Verses* forblir uoppklarte, og romanen opprettholder slik det ustabile, fantastiske universet. Dette ser vi i fortellingen om Saladins forvandling fra indisk brite til demonisk inder.

I tilbakeblikket på Saladins forhistorie i kapittel I, kommer det flere prolepser som varslers om hans skjebne. Etter at Saladin har gjort det klart for sin far at han ikke vil dra hjem igjen til India, men forbli i England, skriver faren, Changez Chamchawala, et rasende brev til sin sønn der han fordømmer ham og mener han er frafallen som Djevelen, og videre at han har stilt seg opp mot sitt opphav og er fortappt: "It's my belief some devils has got into you and turned your wits" (47), "in every letter he returned to the theme of demons and possession: 'A man untrue to himself becomes a two-legged lie, and such beasts are Shaitan's best work'" (48).

Farens krasse beskrivelser av sin sønn, blir konkrete i det store, "luciferske" fallet som åpner romanen, der vi hører om det som kan kalles en demonisk besettelse av Saladin:

"it began in the very centre of his body and spread outwards, turning his blood to iron, changing his flesh to steel, except that it also felt like a fist that enveloped him from outside, holding him in a way that was both unbearably tight and intolerably gentle; until it had conquered him totally and could work his mouth, his fingers, whatever it chose, and once it was sure of its dominion it spread outward from his body and grabbed Gibreel Farishta by the balls" (9).

---

<sup>24</sup> Drømme-narrativene har da også et element av cinematografisk fremstilling, det brukes ord som å "zoom", "fade out" og "shots". Se Rombes 1993 for diskusjon om det cinematografiske elementet i romanen.

Beskrivelsen spiller på forestillingen om djevelbesettelser, hvor demoner tar bolig i ens kropp og får kontroll over den. En mystisk kraft manifesterer seg i Saladins kropp og synes å ta over både hans og Gibreels vilje. Som mye annet i romanen, har denne kraften en selvmotsigende karakter og er både myk og hard, inni og utenpå samtidig.

Etter at de har landet på stranden, synes Gibreel å ha fått en glorie rundt hodet, mens Saladin har utviklet to små kuler i tinningen. Slik *virker* det i hvert fall på den gamle, forvirrede damen, Rosa Diamond, som finner de to:

“And around the edges of Gibreel Farishta’s head, as he stood with his back to the dawn, *it seemed to Rosa Diamond* that she discerned a faint, but distinctly golden, glow. *And were those bumps*, at Chamcha’s temples, under his sodden and still-in-place bowler hat? And, and, and” (133, min kursivering).

Her er flere eksempler på det jeg tidligere kalte ”ambivalente markører”. Denne hendelsen blir beskrevet fra Rosas synspunkt, og teksten er full av forbehold og usikre observasjoner: ”It seemed”, ”And were those bumps ...?” Er glorien til Gibreel virkelig, eller er det bare gjenskinnet fra soloppgangen bak Gibreel Rosa ser? Og er det horn Saladin skjuler under hatten, eller er den bare blitt bulkete av fukt? I utdraget over ser vi hvordan romanen plasserer seg mellom det virkelige og det uvirkelige. Det lett paniske ”And, and, and” på slutten av utdraget, antyder den overveldende forvirringen hun føler. Det er for mange motstridende inntrykk på en gang, og hun klarer ikke helt å bearbeide dem. I stedet blir det bare fragmentarisk innsamling av informasjon.

Politimennene som arresterer Saladin har derimot lettere for å akseptere oppsynet hans, de er skråsikre i sine observasjoner. De tar ham ikke for en djevel, men for en illegal immigrant – det synes å være det samme for dem. Da Rosa prøver å motsette seg arrestasjonen av Saladin ved å si at de ikke har noen beviser på at han er ulovlig immigrant, får hun følgende svar: ”Lady, if it’s proof you’re after, you couldn’t do better than *those*” (141). ”Those” refererer til Saladins horn, og for politimennene virker det nesten mer naturlig at Saladin har horn, enn at han ikke har det. De ser på misdannelsene hans som helt normale, ”the most banal and familiar matter they could imagine” (154), ettersom deres fordomsfulle forestilling av ulovlige immigranter ligner både på dyr og djevler. Politiet tar det med knusende ro når Saladins transformasjon skyter fart i politibilen, det gjør imidlertid ikke Saladin selv:

“His thighs had grown uncommonly wide and powerful, as well as hairy. Below the knee the hairiness came to a halt, and his legs narrowed into tough, bony, almost fleshless calves, terminating in a pair of shiny, cloven hoofs, such as one might find on any billygoat. Saladin was also taken aback by the sight of his phallus, greatly enlarged and embarrassingly erect, an organ that he had the greatest difficulty in acknowledging as his own” (157).



Den immaterielle besettelsen som ble beskrevet i romanåpningen, tar her fysisk form idet Saladin omdannes til en demonisk skikkelse. Han fremstår imidlertid som en lite skremmende parodi på en djevel: En ynkelig, redd, forvirret og forsvarsløs skikkelse, som til slutt gjør fra seg i frykt. For politimennene fremstår han mer som en geit, enn en djevel: "Can't expect animals to observe civilized standards" (159), som en av politimennene bemerker tørt. Under politimennenes blaserte og selvfølgelige holdning viser det seg å ligge en stereotyp forestillingsverden. Saladins utseende bekrefter bare deres begreper om hvordan immigranter er – usiviliserte dyr. Slik konkretiseres demoniseringen av den *andre* i teksten. Det samme gjentar seg senere, når Saladin er lagt inn på et slags sanatorium hvor alle mulige og umulige skapninger befinner seg. Et av vesenene forklarer Saladin hva som har skjedd:

"'There's a woman over that way,' it said, 'who is now mostly water-buffalo. There are businessmen from Nigeria who have grown sturdy tails. ... 'They describe us,' the other whispered solemnly. 'That's all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct'" (168).

Alle immigrantene på sanatoriet har blitt transformerte til misfostre gjennom britenes beskrivelser av dem. Her handler det om at språket definerer virkeligheten. Den som har makt over språket har også makt over virkeligheten. Ved å se på dem og behandle immigrantene som misfostre blir de nettopp slik. Immigrantene stemples som noe annerledes, fremmed og unaturlig, og denne oppfattelsen blir i romanen bokstavelig. Sanatoriet kan like gjerne forstås som et asylmottak hvor ulike typer "misfostre" fra hele verden er samlet. Fordi immigrantene er så å si språkløse, er de fratatt all makt og mulighet til selvdefinering. De må underkaste seg britenes oppfattelse av dem, fordi de ikke får sjansen til å snakke for seg selv.<sup>25</sup> Slik kan Saladins degenerering forklares. I kraft av å være immigrant, underkastes han andres oppfatninger av ham og nektes å definere seg selv.

På denne måten kan det argumenteres for at romanen beveger seg inn i det allegoriske, som Todorov hevder ikke er en del av det fantastiske, fordi det da dreier seg om en metaforisk forståelse av de uforklarlige hendelsene. Denne tolkningen kan kort videreutvikles slik:

---

<sup>25</sup> Som jeg kommer nærmere tilbake til i kapittel 3, så kan det å ta over motstandernes symboler og oppfatning, og bære disse med stolthet, også være et kampmiddel for selvhevdelse og frigjøring. Immigrantungdommene i romanen begynner for eksempel å gå med røde plathorn som strategi for å underminere motstandernes symboler.

Som blant politimennene, er det også på Shaandaar Café i Brick Hall,<sup>26</sup> hos ”hans egne”, egentlig liten overraskelse å spore når Saladin dukker opp i djevleskikkelse. Riktignok vekker han en del oppsikt til å begynne med, men han oppfattes raskt å høre hjemme hos dem, unntatt av den religiøse Hind. Saladins gamle venn, og den politiske aktivisten, Jumpy Joshi, forsøker å komme med en naturlig forklaring på metamorfosen:

“‘[W]hat has happened here? A: Wrongful arrest, intimidation, violence. Two: Illegal detention, unknown medical experimentation in hospital,’ – murmurs of assent here ... something had to explain horns and hoofs; in those policed medical wards, anything could happen – ‘And thirdly,’ Jumpy continued, ‘psychological breakdown, loss of sense of self, inability to cope. We’ve seen it all before’” (252).

Jumpy Joshy gir her både en fysisk og en psykologisk forklaring på Saladins transformasjon. Han hevder at Saladin er offer for ulovlig arrestasjon og feilslåtte medisinske eksperimenter, og at han som følge av dette opplever en identitetskrise. Som radikal politisk aktivist og immigrant, kan Jumpy sies å ha like sterke fordommer overfor det britiske samfunnet som britene har overfor immigrantene. Han ser det som sannsynlig at det bedrives hemmelige medisinsk forskning på immigrantene, ikke ulikt det som skjedde under Den andre verdenskrig. Britene blir av Joshi slik fremstilt som skruppelløse nazister.

Saladins misdannelser blir av Jumpy Joshi gitt en naturlig forklaring – medisinsk eksperimentering. Men det er ikke en veldig overbevisende forklaring som leseren eller hovedpersonen selv kan tro på. Saladins metamorfose både skjer og skjer ikke, slik det understrekes i dette paradoksale utdraget fra kapittel V: ”*It was so, it was not*, that as Saladin Chamcha’s incarnation in the body of a devil and the attic of the Shaandaar B and B lengthened into weeks and months, it became impossible not to notice that his condition was worsening steadily” (275). Fortelleren sier på den ene siden at Saladins forandring til djevel faktisk er tilfelle, på den andre siden at det *ikke* er tilfelle, og på ”den tredje siden” at hans tilstand stadig blir verre. På den måten hopper fortelleren mellom motstridende påstander, han er unnvikende, upålitelig og irrasjonell.

De fleste personene i romanen aksepterer det de ser, mens fortelleren nøler med å prøve å overbevise leseren helt, blant annet ved å stadig gjenta formularet ”it was so, it was not”. De ”ambivalente markører”, som Todorov mener markerer det fantastiske

---

<sup>26</sup> Dette er en sammensetting av navnene på de to kjente immigrantstrøkene i London: Brick Lane og Southall (Brians 2004: 54).

tilstedeværelse, viser seg gjennom hele beskrivelsen av Saladins transformasjon – også når han tilsynelatende får tilbake sitt opprinnelige utseende:

”[There was] no mythological creature at all, no iconic Things of horns and hellsbreath, but Mr Saladin Chamcha *apparently* restored to his old shape, mother-naked but of entirely human aspect and proportions ... He opened his eyes; which still glowed pale and red.” (294, min kursivering.)

Paradokset er at tidligere har Saladin bare *tilsynelatende* fremstått som djevel, mens han nå *tilsynelatende* har fått tilbake sitt opprinnelige utseende. Igjen unnlater fortelleren å bekrefte eller avkreft leserens mistanker om hva som egentlig har skjedd. Det ironiske er selvfølgelig at det er først *nå* Saladin virkelig virker demonisk på leseren, med sine rødglødende øyner. Og selv om det fantastiske kan tolkes metaforisk i ulike retninger, som gjort her, så må det fortsatt sies å være til stede som et uavklart element – det både er og er ikke på samme tid.

### **Problemet med å fortelle: Historiografisk metafiksjon**

Den realistiske og borgerlige 1800-tallsromanen har vært utgangspunktet for de fleste teorier om romanformen. Bakhtin tok derimot utgangspunkt i den burleske romantradisjonen fra 1600-tallet og karnevalstradisjonen da han utformet sin romanteori. Dette gjør at hans romanteori beveger seg utenfor den tradisjonelle tredelingen mellom drama, lyrikk og epos, og gir ham videre muligheten til å karakterisere romanen som noe kvalitativt annerledes enn de andre sjangrene. Fordi den postmoderne romanen også er inspirert av de før-realistiske romanene, er Bakhtins teori til en viss grad også dekkende for denne sjangeren.<sup>27</sup> Plastisitet, ambivalens, polyfoni og karnevalisme er viktige trekk ved definisjonene av den postmoderne romanen (det som omtales som *post*-moderne er altså trekk som Bakhtin i mellomkrigstiden fant i 1800-tallsromaner).

I dag er begrepet postmodernisme beryktet. Mange mener det for lengst er tømt for mening fordi det har blitt brukt til å betegne så mye forskjellig. Forlaget Penguins *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* (1999) er for eksempel forsiktig med hvordan de omtaler begrepet:

”A general (and sometimes controversial) term used to refer to changes, developments and tendencies which have taken place (and are taking place) in literature, art, music, architecture, philosophy, etc. since the 1940s or 1950s ... discernible features of post-modernism are an eclectic approach, aleatory writing, parody and pastiche” (1999: 689–690).

<sup>27</sup> Postmodernisten Kjartan Fløgstad har i flere essays skrevet om inspirasjonen fra Cervantes, Rabelais og Sterne. Se for eksempel ”Innledning” i: Rabelais, François. 2007. *Pantagruel og Gargantua*. Oslo: De norske bokklubbene, eller Fløgstad 1996.

*Oxford English Dictionary* ([www.oed.com](http://www.oed.com)) er litt tydeligere i sin definisjon:

“[Postmodernism is] characterized by a rejection of ideology and theory in favor of a plurality of values and techniques. Typical features of late 20<sup>th</sup> cent. postmodernism include references to, or the use of, earlier styles and conventions, a deliberate mixing of different styles and media (often with self-referential or parodic intent) and the incorporation of images relating to consumerism, mass-communication, etc”.

Penguins artikkel betegner postmodernismen som en bred, kulturell bevegelse som manifesterer seg både i ulike kunstarter og i samfunnet for øvrig. OED har en smalere definisjon og omtaler postmodernismen som en type estetikk. Begge definisjonene vektlegger pastisjen og det eklektiske. Definisjonene blir likevel for brede til at de kan brukes på mindre generelle nivåer. Også postmodernismen må sies å inneholde flere undersjangre, og jeg vil nedenfor bruke Linda Hutcheons særegne, postmoderne poetikk, det hun kaller ”historiografisk metafiksjon”, til å nærme meg *The Satanic Verses*. Formmessig kjennetegnes postmodernistisk estetikk, som nevnt over, av stilblanding, eklektisisme, parodi og pastisj av eldre sjangre, og en generell avvisning av alle klassiske regler for komposisjon.

I Rushdies roman *The Ground Beneath Her Feet* kommer fortelleren og fotografen Rai med følgende kommentar til sin egen fortelling: ”First to create an illusion, then to show that this *is* an illusion, then finally to destroy the illusion: this, I began to see, was honesty” (1999: 447–448). Å skape, fremvise og ødelegge fiksjonens illusjon er altså sannhet for Rai. Å ødelegge fiksjonen, for eksempel gjennom metanivåer i kunsten, er en sentral del av den typen postmoderne litteratur Linda Hutcheon skriver om. Det kan også sies å være programmatisk for Rushdies romanskriving. Gjennom ulike metanivåer, parodier og bevisste anakronismer ødelegges virkelighetseffekten i romanen og fiksjonen peker på seg selv som fiksjon: For eksempel da fortelleren trer inn i historien som en gudeskikkelse i kapittel V,<sup>28</sup> eller da profeten Mahounds åpenbarende engel og fortelleren glir inn i hverandre i kapittel II. Dette selvbevisste og problematiserende forholdet til fortellingen er sentralt i den historiografiske metafiksjonen.

I *A Poetics of Postmodernism* (1988) kartlegger Linda Hutcheon det hun ser på som samlende trekk ved postmoderne kunst. I forhold til litteratur, bruker hun begrepet ”historiographic metafiction” (1991: 5), som hun mener er litteratur som er selvrefererende, selvmotsigende, og samtidig historisk bevisst:

---

<sup>28</sup> Denne scenen blir analysert på ulike måter både i kapittel 3 og 4.

“By [historiographic metafiction] I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages ... [T]heoretical self-awareness of history and fiction as human constructs ... is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (ibid.).

I motsetning til de to foregående definisjonene av postmodernisme, understreker Hutcheon interessen og problematiseringen av det historiske i sin definisjon. I postmodernismen har det vært snakk om ”historiens slutt”, slik for eksempel teoretikeren Francis Fukuyama har diskutert det (1993). Men Hutcheon påpeker at postmodernistiske romaner fortsetter å diskutere historie og fortid.

Den historiografiske metafiksjon skiller seg fra modernistisk litteratur. Hutcheon hevder at mens modernismen var formalistisk, er postmodernismen ikke det – dens selvrefleksivitet og historiske bevissthet understreker at all meningsdannelse står i forhold til all øvrig (eller tidligere) meningsdannelse. Bevisstheten om at fortiden alltid er til stede i nåtiden – ”the presence of the past” (4) – er sterkt til stede i den postmoderne kunsten. Men historien er ikke til stede som noe avsluttet og konkludert, slik Bakhtin beskriver eposets fremstilling av fortiden, den er heller til stede i et samspill med nåtiden.

Ifølge Hutcheon åpner altså den historiografiske romanen opp fortiden: ”Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (110). Den postmoderne måten å representere fortiden i litteratur og i historie på, er å koble fortiden sammen med nåtiden, for å hindre at den fremstår som ferdig formet, som teleologisk bundet, eller skjebnebestemt. Dette er noe av den samme observasjonen Bakhtin (1991) gjør når han påpeker at forskjellen mellom eposet og romanen er at førstnevnte handler om en lukket og avsluttet fortid, som utelukker all ambivalens og usikkerhet i forhold til begivenhetenes gang, mens romanen vil minske avstanden mellom fortiden og nåtiden. Det står i motsetning til mange modernisters ønske om å representere nåtiden via fortiden, eller å la samtiden fremstå som fattig i forhold til fortidens rikdom.

Fortiden kan bare eksistere gjennom tekstlig representasjon, og i postmodernismen er man bevisst på at én fremstilling av historien bare er én av mange. ”Å forklare er å konstruere”, skriver den portugisiske forfatteren Fernando Pessoa i *Uroens bok* (1982) – en holdning som gjennomsyrrer den historiografiske metafiksjonen. I stedet for å stille spørsmålet om hva i fortiden den aktuelle teksten refererer til, spør postmodernistene: Hvilken diskurs hører denne teksten inn under, hvilken fremstilling

av virkeligheten og historien skal den sorteres under? I dette ligger selvfølgelig også ideologiske implikasjoner: Hvem sin historie overlever? En slik problematisering av det historiske viser at OEDs påstand om at postmodernismen ikke er ideologisk, er feil. Gjennom undersøkelser av betingelsene for å representere historien, er den historiografiske metafiksjonen ideologisk orientert i aller høyeste grad. Forskjellen fra tidligere, er at denne formen for litteratur unnlater å ta standpunkt og hele tiden kan skifte ståsted, alt for å fremvise det problematiske i ulike påstander, slik som *The Satanic Verses* ender med å gjøre (se under punkt 2.4). Historiografisk metafiksjon viser både at fiksjonen er historisk betinget og at historieskriving har ideologiske betingelser. Som fortelleren i Rushdies *Shame* sier: "History is natural selection" (1983: 124). Det dreier seg ikke om å fortelle sannheten, men å stille spørsmål om hvem sin sannhet som fortelles.<sup>29</sup>

Poenget blir tydelig i beskrivelsen av immigrantstrøket i London i *The Satanic Verses*, som vi får under overskriften "A City Visible but Unseen" i kapittel V. Her gjøres det "uoffisielle" og "usette" London synlig, det blir gjort til en del av det "offisielle" Londons geografi og historie. Når Saladin blir internert på Shaandaar Café i Brickhall, tenker han: "Yes: this was Hell, all right. The city of London, transformed into Jahannum, Gehenna, Muspelheim" (254).<sup>30</sup> London fremstår i romanen som en underverden befolket av smådjevler.<sup>31</sup>

Hutcheon nevner flere romaner<sup>32</sup> som blander falske opplysninger inn i historiske kilder, slik muslimske kritikere har angrepet Rushdie for å gjøre ved å bruke historien om de sataniske versene i romanen. Et annet eksempel kan være postmoderne forfatteres "feiling" i forsøket på å fortolke historiske fakta: "Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded: we watch the narrators ... trying to make sense of the historical facts they have collected" (114). Postmodernismen understreker usikkerheten i forhold til hva som egentlig skjedde, og utfordringene med å tolke de faktiske hendelsene.

<sup>29</sup> Som nevnt innledningsvis, er det et aktuelt spørsmål i forhold til verdenslitteraturen også.

<sup>30</sup> Jahannum er betegnelsen på det muslimske helvete, Gehenna er jødernes helvete, og Muspelheim er den norrøne flammeverden. Saladin er altså så fremmedgjort hos "sine egne" at han føler at han er i ikke mindre enn tre dødsrikker på en gang.

<sup>31</sup> Fremstillingen av immigranter som djevler kommer jeg nærmere inn på i neste kapittel.

<sup>32</sup> Blant annet romanen Rushdie skrev før *The Satanic Verses*, nemlig *Shame* (1983). Andre romaner hun nevner er *Hundre års ensomhet* av Marquez (1967) og *Blikktrommen* (1959) av Grass.

Dette er selvfølgelig en holdning som ikke er kompatibel med en strengt religiøs virkelighetsforståelse, noe Rushdies bruk av myten om de sataniske versene og hans parodi på åpenbaringslitteraturen viser. Her spilles det på den teologiske usikkerheten om Profeten uttalte de skjebnesvangre versene eller ikke, men gjennom påstandene til Mahounds skriver Salandin i kapittel VI stiller den seg hovedsakelig kritisk til påstanden om at Muhammed/Mahound fikk noen åpenbaringer fra himmelen i det hele tatt. På den måten problematiseres oppfatningen om at det bare finnes én sannhet og *tolkningens* betydning understrekes.

### Rosas historie

Rosa Diamonds livshistorie kan eksemplifisere dette poenget. Etter at Saladin er arrestert i kapittel III, blir Gibreel værende hos den gamle, døende kvinnen, og han er tvunget til å høre på hennes livshistorie, som imidlertid stadig forandrer seg. Gibreel blir så fengslet av hennes fortellerkunst – som nærmer seg hekseri – at han ikke klarer å løsrive seg: "He was now so deeply in thrall to Rosa's narrative sorcery that he hardly remembered from day to day that he had a life to go to" (148). Det er hos Rosa Diamond at grensene mellom drøm og virkelighet for alvor begynner å viskes ut for Gibreel, godt hjulpet av hennes forvirrende, magisk-realistiske historie: "[T]he universe of his nightmares had begun to leak into his waking life" (144).<sup>33</sup>

Det som fengsler ham, er at Rosa Diamond ikke klarer – eller vil – bestemme seg for hva som egentlig skjedde i det argentinske trekantdramaet hun en gang var en del av, mellom henne, ektemannen Henry Diamond og elskeren Martin de la Cruz. Hennes avdøde ektemann drev en ranch på pampasen i Argentina, hit kom Rosa Diamond, men hun slet med å integrere seg i lokalsamfunnet. Hun ble tiltrukket av cowboyen Martin de la Cruz, og fikk dermed en farlig fiende i hans forlovede, Aurora del Sol. Spørsmålet som hjemsøker Rosa på dødsleiet, er om hun lot seg forføre av Martin eller om hun avslo ham: "the two possibilities kept alternating, while dying Rosa tossed on her bed, *did-she-didn't-she*, making the last version of the story of her life, unable to decide what she *wanted to be true*" (152, min kursivering).<sup>34</sup> Én tolkning av hendelsene kan selvfølgelig være at begge versjonene av pikniken hvor forførelsen skulle ha skjedd, er sanne, men at de hver for seg bare forteller halve sannheten. Det kan

<sup>33</sup> Den fullstendige sammenblandingen av drøm og virkelighet skjer imidlertid senere. I kapittel V, like før Gibreel får se forteller-guden åpenbare seg for ham, kan man lese: "he heard a noise like the bursting of a dam, and ... the spirits of the world of dreams flooded through the breach into the universe of the quotidian" (318). Den lekkasjen som beskrives i kapittel III, blir her til full flom.

<sup>34</sup> Her får vi nok en variant av formularet "it was so, it was not".

være at begivenhetene egentlig foregikk i omvendt rekkefølge: At Rosa først sa nei til Martin, og at han deretter voldtok henne, eller at hun senere godtok ham. En slik baklengs kronologi kan også leses inn i scenen som beskriver trekantdramaets klimaks, som ender i drap:

”Now the two of them were making love, tenderly, with many slow caresses; and now a third rider entered the clearing by the pool, and the lovers rushed apart; now Don Enrique drew his small pistol and aimed at his rival's heart,  
 [3]– and he felt Aurora stabbing him in the heart, over and over, this is for Juan, and this is for abandoning me, and this is for your grand English whore,  
 [2]– and he felt his victim's knife entering his heart, as Rosa stabbed him, once, twice, and again  
 [1]– and after Henry's bullet had killed him the Englishman took the dead man's knife and stabbed him, many times, in the bleeding wound” (155, mine innskutte tall).

Tallene her markerer rekkefølgen hendelsene *kan* leses i, men det går likevel ikke helt opp. Det ser ut som at Henry (Don Enrique) og Martin ble drept. Men det er ikke klart hvem som drepte hvem. Ble Martin skutt av Henry, som etterpå stakk ham med sin egen dolk, eller ble han knivd drept av sin sjalu forlovede, Aurora? Og ble Henry stukket ned av Rosa etter at han drepte Martin, eller dro de to sammen hjem til England, slik hun påstår et annet sted i fortellingen sin? Hvem drepte til slutt hvem? Det blir aldri klart verken for Gibreel, Rosa eller for leseren.

Det er ikke umiddelbart opplagt for leseren hvordan denne sidehistorien henger sammen med resten av romanfortellingen. Men noe av det den gjør, er å stille spørsmål om fortellingens muligheter. Gjennom å vise at den selv bare utgjør en av mange mulige versjoner av sannheten, skaper den historiografiske metafiksjonelle romanen her et spill og en insistering på sin egen fiksjonalitet, omtrent slik Rai beskriver det i *The Ground Beneath Her Feet*. En slik selvrefleksivitet gir et metaperspektiv til historien. Dette gjør seg ikke bare utslag i en forteller som stadig vekk refererer til seg selv, men også i at fortelleren problematiserer sin egen rolle.<sup>35</sup>

Den stadige problematiseringen gjør fremstillingen av historie og fiksjon i Rushdiese litteratur selvmotsigende. Gjennom enten å gi flere karakterers perspektiver samtidig, eller overlate skildringene til en veldig kontrollerende (og upålitelig) forteller som ikke klarer – eller vil – assimilere motstridende opplysninger i historien – ”*it happened and it never did*” (35). Symptomatisk nok refererer romanen mest eksplisitt til virkeligheten i Gibreels drømmer – som for å understreke det fiksjonelle i det som blir fortalt, og samtidig sette spørsmålstegn ved all historieskriving.

<sup>35</sup> Fortellerguden som kommer til syne i kapittel V er et annet eksempel på at fortelleren iscenesetter seg selv, det kommer jeg nærmere tilbake til i kapittel 3.



## Den skjulte imam

Gibreels tre drømme-narrativer (Historien om Mahound i kapittel II og VI, imamens revolusjon i kapittel IV, og Ayeshas pilegrimsreise i kapittel IV og VIII) er alle knyttet til islams historie på ulike måter. Sekvensene om Mahound beskriver dannelsen av en religion som minner om islam, og som får samme navn som denne religionen, bare i engelsk oversettelse: "Submission". Historien om pilegrimsferden og landsbyen Titlipur skal være inspirert av en virkelig hendelse fra den indiske landsbygda på 1980-tallet. En ung kvinne påsto at erkeengelen Gabriel hadde åpenbart seg for henne og befalt henne til å gjennomføre en hajj (muslimsk pilegrimsreise) til Mekka, og hun overtalte hele landsbyen sin til å følge henne. Fortellingen om den mystiske imamen som holder til i London, og som planlegger og gjennomfører en revolusjon i landet Desh, alluderer på den ene siden til historien om Den skjulte imam, kjent fra islamsk teologi.<sup>36</sup> På den andre siden refererer portrettet av imamen til en høyst reell, historisk person, nemlig Ayatollah Khomeini.

Det er mye belegg for å hevde dette. Khomeini levde 14 år i eksil, hovedsakelig i Irak og Tyrkia, men var også en periode i Frankrike, og det var her han spredde sitt budskap om nødvendigheten av en islamsk revolusjon i Iran. Imamen i *The Satanic Verses* lever også i eksil i Vesten. Han sitter i London og oppfordrer gjennom radioen til revolusjon i hjemlandet Desh.<sup>37</sup> Khomeinis hovedmotstander var den vestlig orienterte Mohammad Reza Pahlavi, som hadde tittelen "sjah" – betegnelsen på iranske monarker før revolusjonen. I romanen er motstanderen til imamen en dobbelt omskrevet versjonen av sjahen: "Shah" er først blitt til "she", og deretter til Ayesha (206), som her er navnet på keiserinnen i Desh. Slik kobles kampen mellom imamen og Ayesha til kampen mellom Allah og hans kvinnelige motstykke, gudinnen Al-Lat, og det fremvises en religiøs begrunnet misogyni som stadig kommer tilbake til gjennom hele romanen.

Khomeini/imamen fremstår i romanen som en moderne Muhammed/Mahound-skikkelse. Som Profeten er han tvunget ut i eksil fordi han blir ansett som farlig for regimet i sitt hjemland. I eksiltilværelsen bygger han seg opp før han returnerer i triumf og styrter sine gamle fiender, slik det er beskrevet i kapittel IV og VI i romanen. Som Muhammed/Mahound foretar imamen også en reise sammen med Gibreel til det han kaller Jerusalem: "*tonight's the night, the voice said, and you must fly me to Jerusalem*"

<sup>36</sup> Den skjulte imam skal en gang komme tilbake fra sitt skjulested og opprette et rettferdig rike på jorden som skal vare frem til dommedag (se Vogt 2007).

<sup>37</sup> "Desh" kommer fra hindi og betyr "landet til" (Brians 2004: 45).

(212). Dette refererer til en hendelse i Muhammeds liv, som beskrives både i koranens sûre 17 (”Nattreisen”) og i hadith-samlingene.<sup>38</sup> Også Mahound refererer til denne hendelsen: ” [Gibreel] came at night and flew me to Jerusalem and I hovered above the holy city” (110).

Både Mahound og imamen tvinger Gibreel til å underkaste seg deres egen vilje. Mahound slåss på et visst tidspunkt med Gibreel: “Mahound wrestles the archangel, hurling him from side to side” (122). Imamen kaster seg over på Gibreel på samme måte i kapittel IV: “[He] settles on Gibreel’s shoulders, clutching on to him with fingernails that have grown into long, curved claws” (212).<sup>39</sup> Maktforholdet vendes om, og det er Gud som må *underkaste* seg mennesket. Guds ord er dermed egentlig menneskets ord. Dette blir også tematisert i historien om den tredje personen som hevder å ha bevitnet Gibreels åpenbaring, Ayesha (sommerfugljenten i kapittel IV): “She comes upon him under a tree, or in a ditch, hears what he isn’t saying, takes what she needs, and leaves” (234). Imamen/Khomeini, Mahound/Muhammed og Ayesha fremstilles som mennesker som gjør Gud til slave, som tillegger ham sine egne ord, og som bruker religion til å fremme sine personlige, militære og politiske mål.

Åpenbaringslitteraturen, som romanen spiller mye på, kan sies å nærmest være det motsatte av historiografisk metafiksjon. Sistnevnte legger opp til å være flertydig og setter spørsmålstegn ved alle historiske kilder, mens åpenbaringslitteraturen i prinsippet skal være entydig og ikke minst stamme fra den sikreste (og eneste) kilden som finnes: Gud.

Som postmodernisten Rushdie har imamen i romanen et problematisk forhold til historien: ”[H]e will control the movement of history. No: not history. His is a stranger dream” (209). Men i motsetning til postmodernistene ønsker imamen ikke bare å omskrive historien, men å utslette den:

”There is an enemy beyond Ayesha, and it is History herself. History is the blood-wine that must no longer be drunk. History is the intoxicant, the creation and possession of the Devil, of the great Shaitan, the greatest of lies – progress, science, rights – against which the Imam has set his face. History is a deviation from the Path, knowledge is delusion, because the sum of knowledge was complete on the day Allah finished his revelation to Mahound” (210).

<sup>38</sup> Hadith-samlingene er fortellinger om Muhammeds liv og virke, og de ble skrevet ned i århundrene etter hans død.

<sup>39</sup> Dette sitatet kan også leses som et av Rushdies utallige referanser til eventyrsamlingen *1001 natt*. I et av eventyrene om Sinbad sjøfareren ender Sinbad opp på en øde øy hvor en gammel mann lurer han til å bære ham på ryggen over en bekk. Mannen nekter å slippe taket og graver neglene inn i skuldrene til Sinbad, som blir mannens slave.

Imamen hevder at all utvikling av teknologisk eller humanistisk art som har skjedd etter Mahounds død har ført til større avstand til Gud.<sup>40</sup> Fordi den eneste kunnskapen som er verd noe, er den kunnskapen Mahound fikk overlevert fra Gud.<sup>41</sup> Slik fremstiller Rushdie tankegangen bak den islamske revolusjonen i 1979 som et opprør mot Historien. Å føre krig mot Historien er å innføre Guds uendelighet på jorden.<sup>42</sup> Denne krigen mot utvikling og mot Historien er i neste omgang også en krig historien (fiksjonen) – mot fantasien og kunstnerisk inspirasjon (dette blir nærmere undersøkt i neste kapittel).

### **Å (sk)rive teppet bort: Det niende kapittelet**

I essayet "Is Nothing Sacred?" betegner Rushdie romansjangeren slik: "the most freakish, hybrid and metamorphic of forms" (1992: 425). I Bakhtins ånd ser han romanen som en uren sjanger som hele tiden er i utvikling. I dette kapittelet har jeg beskrevet *The Satanic Verses* ut i fra at det er en roman som har trekk fra fantastisk litteratur og historiografisk metafiksjonen. Dette gir rom for å kombinere motstridende elementer (realitet og fantasi), og tematisere usikkerhet, nøling og tvil i forhold til hva som har hendt og hva man kan vite.

Men dette utgjør ikke et komplett bilde av romanen. Det niende kapittelet, "A Wonderful Lamp", kan virke å motsi alt det jeg hittil har påstått i kapittelet, og det utgjør et tolkningsproblem. Som nevnt over, har Rushdie sagt at han ville skrive en roman hvor formen, lik innholdet, stadig forandret seg, og det avsluttende kapittelet i *The Satanic Verses* kan oppfattes som en bekreftelse på dette ønsket. For her gjør romanen helomvending og beveger seg bort fra det fantastiske og det postmoderne, og mot en form for tradisjonell realisme. Sauren beskriver det slik: "a text that begins as Joyce ends as Dickens: it augments linguistic and cultural mayhem with the excesses of a sentimental resolution" (1997: 88). Det hviler en slags dickenssk sentimentalitet over

---

<sup>40</sup> Den iranske sjahen, Pahlavi, avskaffet i 1975 den islamske månekalenderen og innførte i stedet den vestlige solkalenderen. Denne tilnærmingen til Vesten kan være bakgrunnen for imamens prosjekt om å stoppe tiden, utviklingen og historien.

<sup>41</sup> Sûre 96 forteller de første ordene engelen sa til Muhammed, her står det "Foreles, og din Herre er all nådes Herre, som lærte ved pennen – lærte mennesket, hva det ikke visste" (*Den Hellige Qur'anen* 1996: 898).

<sup>42</sup> Gud er Det absolutte, slik det blir fremstilt i Koranens sûre 112, som i sin helhet lyder: "I Allahs navn, den Nåderike, den Barmhjertige. Si: Han er Allah, den Eneste, Allah den Uavhengige. Han avler ikke, heller ikke er Han født, og ingen er Hans like" (*Den Hellige Qur'anen* 1996: 913). Denne sûren, skal Profeten ha sagt, er like mye verdt som alt i himmelen og på jorden, fordi den oppsummerer hele det islamske budskapet i et par setninger (Se fotnote *Den Hellige Qur'anen* 1996: 913).

kapitlet som beskriver Saladins hjemreise til India.<sup>43</sup> Vi får en lykkelig slutt hvor den fortapte sønn vender hjem, gjenforenes med sin far og gjenoppdager sin opprinnelige, indiske identitet. Etter at han lander i India omtales han heller ikke lenger bare som Saladin Chamcha, men personene – og fortelleren – nevner ham ved hans fulle døpenavn, Salahuddin Chamchawala.<sup>44</sup>

Både ideologisk og formmessig kan dette kapitlet fremstå i strid med resten av romanen. Språklig skiller det seg ut ved å være skrevet i en ren og rolig stil, med sentimentale undertoner. Her fra en scene hvor Salahuddin barberer sin fars ansikt:

“Salahuddin could not remember when he had last touched his father’s face this way, gently drawing the skin tight as the cordless shaver moved across it, and then stroking it to make sure it felt smooth. When he had finished he continued for a moment to run his fingers along Changez’s cheeks” (524).

Det er en symbolladet og intim scene som fanger inn mye av det som skjer når far og sønn opptar kontakten igjen. Barberingen er et tegn på respekt, lojalitet og ærbødighet fra Saladins side, og fra Changez’ perspektiv handler det om tillit og nærmest en overgivelse til sønnen. Barberingen er både en form for kjærtegn og det alluderer også til en form for renselse, kjent fra religiøst hold. Språket er enkelt og likefremt, med kortere setninger og færre fremmedord enn det man finner ellers i romanen. Dagligdagsheten i utdraget er også forskjellig fra den unntakstilstanden Saladin har gjennomlevd tidligere. Fra det voldsomme og ekspressive uttrykket som har vært dominerende i fortellingen, er vi her over i en avdempet stemning, hvor omtrent halvparten av kapitlet brukes til å beskrive med innlevelse hvordan Saladin pleier sin dødssyke far og gir ham den omsorgen han aldri selv har fått.

En fortelling som i stor grad handler om rotløshet og identitetstap, ender altså med at en av hovedpersonene kommer hjem og finner roen, noe som gjør at romanen med ett får karakter av å være en dannelsesroman. Saladin har gått fra indiskhet (hjemme), til engelskheter (borte), og tilbake til indiskhet (hjemme), men nå med et mye mer positivt fortegn. Det virker som romanen her demterer alle optimistiske påstander

---

43 Charles Dickens, og de fleste andre 1800-tallsforfatterne, skrev romaner hvor alle handlingens elementer knyttes sammen til slutt, slik det for eksempel gjøres i *Great Expectations* (1860–1861). I *The Satanic Verses* hevder Otto Cone at dette er umulig, og hans syn blir gjennomgående fremhevet i boken, særlig i en del av fortellerens utspill. Dickens blir også eksplisitt referert til i romanen: Festen hvor Saladin og Gibreel møtes etter å ha vært adskilt en tid, foregår i et filmstudio, iblant kulissene til en filmatisering av *A Tale of Two Cities* (1859) – *The Satanic Verses* er da også en fortelling om to byer, London og Bombay. Den berømte åpningssetningen til denne romanen – ”It was the best of times, it was the worst of times” – klinger også igjen i *The Satanic Verses*, i den gjennomgående formelen ”it was so, it was not”.

<sup>44</sup> Det indikerer også at Saladin oppnår en hel identitet igjen. Noe jeg vil diskutere nærmere i kapittel 4.

om hybriditet, og all kritikken av renhetsideologi som har kommet i løpet av boken,<sup>45</sup> for eksempel i Otto Cones bemerkninger til sin datter, Alleluia, i kapittel V:

”Anybody ever tries to tell you how this most beautiful and most evil of planets is somehow homogenous, composed only of reconcilable elements, that it all *adds up*, you get on the phone to the straitjacket tailor’ ... ‘The world is incompatible, just never forget it’” (295).

Den polsk-jødiske immigranten i London, hevder at virkeligheten er for kompleks, for motstridende, uren, kaotisk og ukonstant til at alle forsøk på å skape et rigid system for den, å påstå at alt henger sammen, eller å tro at alt kan forenes – er galskap. Verken det å prøve å forene motstridende elementer, eller rense bort det som ikke passer inn i ens egen forestillingsverden, er holdbart for Otto Cone.<sup>46</sup>

I essayet ”One Thousand Days in a Balloon” (fra *Imaginary Homelands* 1992) beskriver Salman Rushdie sitt livssyn<sup>47</sup> som veldig likt det Otto Cone argumenterer for – en stadig vekslende og aldri hvilende tilstand der nye momenter hele tiden trekkes inn og tas til betraktning, en posisjon som ikke er fast, men flytende, fordi det hele tiden er nye ting å ta stilling til. Essayet skrev han tre år etter at dødsdommen over ham på grunn av *The Satanic Verses* ble kunngjort, og det kan leses som et ideologisk og estetisk forsvar for romanen: Definitive virkelighetsbeskrivelser er lettvinte å forholde seg til, men de fører ikke til noen sannhet, men tvert imot til selvbedrag. Sannheten er, som alt annet, alltid i forandring. Dermed må man hele tiden tilpasse seg, og være på vakt mot absolutte og vedtatte ”sannheter”. Søren Frank skriver at i *The Satanic Verses*

”mister begreber som sandt og falsk deres betydning, idet fortællingen oppebærer sin egen form for sandhet, nemlig det man kunne kalde en *mulighedenes sandhed*; det er følgelig ikke et spørgsmål om sandhedens relativitet, men snarere om relativitetens sandhed” (2003: 112).

I lys av ”relativitetens sannhet” er det å lese det avsluttende kapittelet fritt for ironi bare en videreføring av romanens idé. Formen er i stadig forandring, og etter å ha vært gjennom rabelaiske grotesker, høymodernistisk stream-of-consciousness-teknikk, satirisk, postmoderne historieskriving, kan den bevege seg tilbake til den borgerlige 1800-tallsrealismen, som på mange måter fremstår som det motsatte av postmodernisme

<sup>45</sup> Dette blir diskutert nærmere i kapittel 4.

<sup>46</sup> Fortelleren i *Shame* gir uttrykk for det samme når han skriver “I myself manage to hold large numbers of wholly irreconcilable views simultaneously, without the least difficulty. I do not think others are less versatile” (1983: 242). Og i *Grimus* kommer en av personene med følgende utsagn: ”Loose ends and frayed edges [is better than] tales in which every single element is meaningful” (2003: 141).

<sup>47</sup> “Obviously, a rigid, blinkered, absolutist world-view is the easiest to keep hold of; whereas the fluid, uncertain, metamorphic picture I’ve always carried about is rather more vulnerable. Yet I must cling with all my might to the chameleon, that chimera, that shape-shifter, my own soul; must hold on to its mischievous, iconoclastic out-of-step clown-instincts, no matter how great the storm. And if that plunges me into contradictions and paradox, so be it; I’ve lived in that messy ocean all my life” (Rushdie 1992: 438–439).

i sin tro på den nøytrale virkelighetsbeskrivelsen. Ironien i det siste kapittelet ligger dermed i det faktum at romanen mot slutten river bort teppet under seg selv. Den vender seg mot alt det den tidligere har skrevet seg bort fra. Romanens logikk er å (sk)rive teppet bort under alt og alle, og den er dermed nødt til å rive teppet bort under seg selv også, for å bevise sitt poeng om at det ikke finnes faste, evigvarende kategorier, men at alt er i stadig forandring. Bare ved også å nulle ut sine egne påstander, kan romanen fremvise sannhetens skiftende karakter.



## Kapittel 3: En diabolisk humanist

*"But O how fall'n! how chang'd!" (Milton, Paradise Lost, 1.bok).*

I oppstyret rundt *The Satanic Verses*, var et av de viktigste ankepunktene at Rushdie fornærmet islam med blasfemiske replikker i romanen. Det kan argumenteres for at de som kom med denne kritikken ikke skilte fortellerens, forfatterens og de fiktive personenes stemmer i romanens polyfone struktur, og at forfatteren ble tillagt sine romankarakterers synspunkter – omtrent som en omvendt intensjonell feilslutning.

Et utdrag som for eksempel ble oppfattet som krenkende, er dette fra kapittel II, som handler om en av Gibreels drømmer. Jahilias hersker, Abu Simbel, nærmer seg her Mahounds disipler sammen med satirikeren Baal:

"Abu Simbel approaches this area, halts a little way off. In the enclosure is a small group of men. The water-carrier Khalid is there, and some sort of bum from Persia by the outlandish name of Salman, and to complete this trinity of scum there is the slave Bilal" (101).

Her omtales tre av Muhammeds første disipler<sup>48</sup> som en bande med utskudd, men man må merke seg at dette er Abu Simbels oppfatning av dem: "'That bunch of riff raff,

<sup>48</sup> Khalid ibn al-Walid var en av de første muslimene og ble en militær leder under Muhammed. Bilal bin Rabah var en tidligere slave som Muhammed kjøpte fri og gjorde til sin første bønneutroper (muezzin). Salman al Farsi var en perser som konverterte tidlig til islam (Se Brians 2004: 32–33).

‘Abu Simbel says [to Baal]. ’Those are your targets. Write about them; and their leader too’” (ibid.). Som det fremkommer av teksten, er det romankarakteren Abu Simbel som ser på Mahound og hans troende som avskum, og ikke nødvendigvis fortelleren. Fortelleren tar i det første sitatet Abu Simbels perspektiv (2. setning) og blander det med sitt eget perspektiv (1. setning), uten å legge inn noen markører som varsler om en slik sammenblanding. I en overfladisk lesning kan dermed holdningene tillegges fortelleren eller forfatteren, men som Bakhtin har vist utgjør dette en forenkling av tekstens meningsstruktur.

Dermed er ikke sagt at *fortelleren* nødvendigvis er renvasket for blasfemi, hans diabolske og kjettiske iscenesettelse av seg selv, og måten han behandler religionshistorien på kan være tirrende nok.<sup>49</sup>

Fortelleren i *The Satanic Verses* gjør seg selv med ujevne mellomrom synlig i teksten ved å referere til seg selv som nettopp forteller og den som skaper premissene i fortellingen (selv om han også etter hvert påstår å ha mistet kontrollen over det som skjer). Fortelleren forvirrer i tillegg leseren ved hele tiden å motsi seg selv – på den ene siden appellerer han til leseren gjennom klargjøring, og på den andre siden frastøter han ham og bygger ned sin egen troverdighet gjennom en rekke selvmotsigelser. Både tilstedeværelsen av det fantastiske, og den vektleggingen av ideologiske implikasjoner som finnes i den historiografiske metafiksjonen, slik det ble diskutert i forrige kapittel, er med på å forme en slik upålitelig forteller. Spørsmålene om hvem sin historie overlever – ”hvem snakker?” – og hvilken diskurs en tekst skal sorteres under, er i denne sammenhengen like viktig som hva som faktisk sies.

Fortelleren vi har å gjøre med i *The Satanic Verses* er ikke tradisjonell. Det er en forteller som stiller flere spørsmål enn han gir svar. Han forvirrer leseren ved å fortelle en selvmotsigende historie og prøver, som vist i forrige kapittel, å overbevise ham til å tro på flere motstridende påstander samtidig, fremfor å bidra til klargjøring og komme med opplysende kommentarer. For eksempel helt i starten av romanen, hvor fortelleren gir følgende kommentar til samtalen mellom Gibreel og Saladin idet de faller mot jorden: “Let’s face it: it was impossible for them to have heard one another ... But let’s face this too: they did” (6). Det er en forteller som med viten og vilje gir leseren motstridende opplysninger, og som samtidig forventer å bli trodd.

---

<sup>49</sup> I neste kapittel vil jeg også vise at hans ”blasfemi” kan sies å gå utenfor en religiøs kontekst.



Hovedsakelig dreier det seg om en historie fortalt i tredje-person, og med en forteller som bare unntaksvis dukker opp som et jeg i teksten. Men når han først kommer til syne, er det med så påfallende kommentarer at han fremstår som en sterk personlighet det er vanskelig å komme utenom i forståelsen av teksten. Fortelleren har samtidig den paradoksale egenskapen at han fremstiller seg selv som allvitende, med mulighet til å referere til andre – døde og levende – personers tanker og indre liv, og samtidig iscenesetter seg selv som en del av historien og snakker i første person entall.

”I mustn’t interfere” (4), sier fortelleren idet han for første gang dukker opp som et jeg i teksten, men han holder ikke sitt ord og blander seg flere ganger inn i historien han forteller. Bare noen linjer under denne påstanden er han tilbake og stiller sine første spørsmål: ”Who am I? Who else is there?” (ibid.). Dette er to viktige spørsmål i forhold til fortellerens karakter. Hvem er han, hva kjennetegner han som forteller, minner han for eksempel om noen? Og er det noen andre til stede, er det flere som forteller historien, finnes det flere synsvinkler? Som jeg kommer inn på nedenfor, er alt dette diskutabelt.

Fortelleren er hovedsaklig til stede i åpningsscenen og i Gibreels drømmer, særlig i fortellingen om Jahilia. I hovednarrativet dukker han opp i noen få nøkkelscener. Han blir mindre og mindre synlig utover i romanen, og er så å si helt fraværende i siste kapittel, men han gjør hele tiden et stort nummer ut av å være til stede når han først er det. Når han dukker opp, synes det å være i forbindelse med episoder hvor moralske og eksistensialistiske posisjoner blir satt på prøve, for eksempel da Mahound i kapittel II er i tvil om han skal takke ja til Abu Simbels forslag om å godkjenne de tre gudinnene som engler under Al-lah, eller i åpningsscenen hvor de nye identitetene til Gibreel og Saladin manifesterer seg. Han virker også å komme inn i bildet i scener hvor galskap, fortvilelse og sterke følelser er sentralt: Saladins dødsangst og Gibreels livsgnist som oppstår i det store fallet, Mahounds, Ayesha og Gibreels åpenbaringer (henholdsvis kapittel II, IV og V), samt på den store festen der Saladin og Gibreel møtes for første gang siden arrestasjonen av Saladin, hvor Saladin gjør seg klar til å hevne seg på Gibreel (kapittel VII).

Karakteristisk for mange av de stedene hvor fortelleren dukker opp, er alle spørsmålene som stilles leseren, og som hovedsakelig forblir ubesvarte. Gjennom sine spørsmål åpner fortelleren for flere mulige tematiske lesninger av historien. I åpningsscenen kommer for eksempel en hel rekke av spørsmål som til sammen kan sies å danne et tematisk skjelett for romanen: ”How does newness come into the world?

How is it born? Of what fusions, translations, conjoinings is it made? How does it survive, extreme and dangerous as it is?” (8). Spørsmålene her handler om fødselen av det *nye*, hvordan den foregår og hvordan det *nye* kan overleve. Dette henger sammen med ideene om hybriditet og urenhet som romanen tar opp, og som jeg kommer nærmere inn på i neste kapittel.

Noen ganger blir spørsmålene besvart, og han fører en slags samtale med seg selv og med leseren, her fra åpningen av romanen, hvor de påbegynte metamorfosene til Saladin og Gibreel har blitt bemerket: ”Mutation? Yessir, but not random ... characteristics were acquired. What characteristics which? Slow down; you think Creation happens in a rush? So then, neither does revelation ... flew to close to the sun, is that it? That’s not it. Listen: ...” (5). Fortelleren beskriver her seg selv som en åpenbarer, men selvfølgelig ikke en tradisjonell, han parodierer mystikken som åpenbaringer ofte er innhyllet i, ved å åpenlyst diskutere det han selv sier.

Fortellerinstansen er ikke stabil. I tråd med romanens tematikk og form, er det en posisjon som stadig forskyves og forandres. I flere scener setter fortelleren seg selv inn i handlingen. Som jeg kommer inn på senere, er det mye som tyder på at skikkelsen som åpenbarer seg for Gibreel i kapittel V er fortelleren. Han omtaler seg selv i tredje person, bringer seg selv inn i handlingen, og han kan på den måten inngå i en samtale med en av karakterene.

Andre steder smelter forteller og hovedpersoner sammen: I kapittel II blander fortellerinstansen seg til tider sammen med Gibreel, som på den måten veksler mellom å være forteller, tilskuer og hovedperson. Kapittelet begynner med en surrealistisk beskrivelse av Gibreel som sovner og faller gjennom ulike scener fra sitt eget og Mahounds liv. Senere, når Mahound får sine åpenbaringer, smelter han sammen med fortelleren og Gibreel i et komplekst samspill. I siste kapittel får man høre at Gibreel har filmet de tre drømmene som beskrives i romanen, og sammenblandingen av Mahound, Gibreel og fortelleren begynner nettopp ved at drømmen blandes med scener fra disse filmopptakene,<sup>50</sup> og Gibreel finner ut at han spiller både rollen som regissør/forteller, erkeengel og profet:

”But when [Mahound] has rested he enters a different sort of sleep, a sort of not-sleep, the condition that he calls his *listening*, and he feels a dragging pain in the gut, like something trying to be born, and now Gibreel, who has been hovering-above-looking-down, feels a confusion, *who am I*, in these moments it begins to seem that the archangel is actually *inside the Prophet*, I am dragging in the gut, I am the angel being extruded from the sleeper’s navel, I emerge,

---

<sup>50</sup> Med andre ord blandes også fortid og fremtid, tid og rom i denne drømmen.

Gibreel Farishta, while my other self, Mahound, lies *listening*, entranced, I am bound to him, navel to navel, by a shining cord, not possible to say which of us is dreaming the other” (110).

Fortelleren synes her å låne Gibreels perspektiv, og det på et avgjørende sted i romanen hvor Gibreels psykiske splittelse beskrives: Fra å være en tilskuer/drømmer som hittil bare har stått utenfor handlingen (”hovering-above-looking-down”) blir han deltager på alle måter, som forteller, Gibreel Farishta, og to hovedpersoner, erkeengelen Gabriel og Profeten. Han fødes på ny inn i en slik tredeling og avsnittet glir over fra tredje-personsfortelling til jeg-fortelling. Dette skjer idet Gibreel, som fortelleren i innledningen, stiller seg selv ur-spørsmålet ”hvem er jeg”, og det viser seg at han er flere samtidig. Han er både forteller og tilhører. Mahound lytter intenst etter det Gibreel skal fortelle, men ironien, viser det seg, er at Gibreel ikke har noen åpenbarende ord for Mahound (eller seg selv). Han befinner seg i en tautologisk situasjon der han i stedet for å snakke til noen andre, finner ut at han bare snakker til seg selv, og han oppdager at han ikke har noe budskap å komme med:

“In a cave five hundred feet below the summit of Mount Cone, Mahound wrestles the archangel, hurling him from side to side, and let me tell you he's getting in *everywhere*, his tongue in my ear his fist around my balls, there was never a person with such a rage in him, he has to has to know he has to K N OW and I have nothing to tell him” (122).

Det er flere måter å lese dette avsnittet på. På den ene siden er det Gibreel som leter etter svar i seg selv, uten å finne noe. På den andre siden er det en profet som slåss med sin Gud, og han prøver å tvinge noen forløsende ord ut av ham. En tredje måte å forstå avsnittet på, er som en kamp mellom en rasende hovedperson som forlanger å få vite hva han skal gjøre videre og en forteller som har mistet kontrollen over plottet.<sup>51</sup>

En åpenbaring skal inneholde et viktig budskap, men Gibreel er en åpenbarer og en forteller som ikke har noe å si – en forteller uten en fortelling å fortelle. Han fremstår slik like mye som en parodi på en forteller som på en åpenbarer. Løsningen blir at profetene Mahound og Ayesha (i kapittel IV og VIII) hører det de vil høre. Åpenbaringene de påstår å ha fått fra erkeengelen kommer egentlig fra dem selv. Ayesha nikker bekræftende til Gibreel uten at han har sagt noe til henne: ”When she finished looking at him she nodded, gravely, *as if he had spoken*” (226, min kursivering). Mahound, på sin side, slåss med Gibreel og banker så å si sitt eget budskap ut av ham.

”[T]he time of revelations is long gone ... I’m leaving now”, hevder fortelleren i kapittel VII (408–409), men som i begynnelsen, motsier han seg selv her også, og noen

<sup>51</sup> Dette kommer jeg nærmere inn på under punkt 3.3.

sider senere er han tilbake igjen med kommentaren: "What follows is tragedy ..." (424) og en lengre diskusjon om Gibreel og Saladins "gode" og "onde" natur.<sup>52</sup> Her kommer et annet karakteristisk trekk ved fortelleren til syne: intellektualismen. Han fremstår som en intellektuell og belest skikkelse som ubesværet refererer til forfattere som Apuleius, Machiavelli og Shakespeare: "The question that's asked here remains as large as ever it was: which is the nature of evil, how it's born ... the enigma of Iago" (ibid.). Han diskuterer litteraturteori, blant annet muligheten for at det moderne mennesket kan oppleve tragedien slik grekerne gjorde det, og han kaller noen av sine egne påstander for intensjonelle feilslutninger (ibid.). I tillegg kommer han med betraktninger omkring ondskapens natur og evolusjonsteori. Denne intellektuelle og vitenskapelige holdningen han fremviser, henger sammen med de mange ubesvarte spørsmålene han stiller. Det store paradokset som fortelleren representerer, er at han har en vitenskapelig innstilling til verden, samtidig som han hevder de mest fantastiske og selvmotsigende ting.

### **En djevelsk stemme: Fortellerens maske**

Fortellerens paradoksale karakter av å være en allvitende jeg-forteller må bety at han enten lyver og er en upålitelig forteller, eller at bokens fantastiske element også er en del av fortelleren. Slik kan man si at han både er menneskelig (en som lyver), og guddommelig (en som vet alt)<sup>53</sup>: En guddom som lyver – det kan for eksempel være Satan,<sup>54</sup> eller en korrump Gud. Den sataniske karakteren kommer først og fremst til syne i fortellerens fremstilling av seg selv. Spørsmålene "Who am I? Who else is there?" (4) blir ikke direkte besvart, men som jeg kommer nærmere inn på i neste overskrift, er fortelleren av og til overtydelig når det gjelder hvem han *vil* bli oppfattet som.

Det er ikke mulig å identifisere fortelleren fullt ut, til det er han for selvmotsigende og uklar. Men i måten han fremstiller seg selv på, røper han flere ting som jeg nå skal se nærmere på.

---

<sup>52</sup> Se neste kapittel for diskusjon om dette.

<sup>53</sup> I de abrahamittiske religionene lyver ikke Gud, han er som kjent Lyset og Sannheten. Mennesket er derimot korrumpert og syndig, og stadig ute av kurs i forhold til sannheten.

<sup>54</sup> Den kristne Satan og den muslimske Shaitan (eller Iblis) fremstår som nokså like i de to religionene, og det blir ikke gjort noe skille mellom dem i det følgende. I begge tilfellene handler det om en tidligere tjener av Gud som falt fra på grunn av sin ærgjerrighet og stolthet, og fordi han nektet å knele for mennesket. Men Koranen er uklar på hvilken natur Satan hadde før han falt, om han var av englenatur eller en djinn (en naturånd). En gren av den islamske mysticismen, sufismen, beundrer Shaitan for at han nektet å bøye seg for mennesket. Det blir da tolket som ubegrenset kjærlighet til Gud, idet han nekter å underkaste seg noen andre enn ham. Satan blir i en sånn tradisjon en tragisk og misforstått skikkelse som egentlig bare ønsker seg tilbake til Gud. Se Russel 1984, kapittel 3: "The Muslim Devil".

I slutten av romanåpningen kommer fortelleren til syne med følgende replikk: "I know the truth, obviously. I watched the whole ting. As to omnipresence and -potence, I'm making no claims at present, but I can manage this much, I hope" (10).<sup>55</sup> I bokens epigraf slås det fast at "Satan [has] a kind of empire in the liquid waste of air". I *The Satanic Verses* finner vi en forteller som påstår han befinner seg oppe i luften sammen med sine hovedpersoner. Samtidig vil han verken kalle seg allvitende eller allmechtig – for øyeblikket – men dette er nettopp det Satan, ifølge tradisjonen, er ute etter, all kunnskap og all makt. Videre i teksten er det mange indikasjoner på at fortelleren ønsker å fremstå som en satanfigur.

Tre elementer kan karakterisere Satan: Hans stolthet, det store fallet han led som følge av denne stoltheten, og den tvetydige friheten han til slutt oppnår som et resultat av dette.

Ifølge tradisjonell teologi er Satans hamartia – hans skjebnesvangre feil i det kosmiske dramaet – nettopp stolthet. Stoltheten gjorde at han falt ned fra himmelen da han ikke ville bøye seg for menneskeslekten. Frihet og stolthet henger sammen på den måten at å være stolt – å heve seg selv over andre – innebærer en form for frihet fra andre. Det er en slik stolthet fortelleren legger vekt på når han vil fremstille sin sataniske karakter. Fortelleren klarer ikke la være å skryte av seg selv, og "røper" på den måten sin "sanne" natur:

"Higher Powers had taken an interest, it should have been obvious to them both, and such Powers (I am, of course speaking of myself) have a mischievous, almost a wanton attitude to tumbling flies ... In the matter of tumbles I yield pride of place to no personage, whether mortal or im-" (133).

Fortelleren skryter av at ingen, verken dødelige eller udødelige, har falt så langt og dypt som ham selv, og han omtaler i tillegg seg selv som en guddom.

I et avsnitt i kapittel II er fortelleren kanskje tydeligst til stede i hele romanen, og her røpes hvilken ideologi han stiller seg bak:

"Halfway between Allahgod and homosap, did [the angels] ever doubt? They did: Challenging God's will one day they hid muttering beneath the Throne, daring to ask forbidden things: antiquations. Is it right that. Could it not be argued. Freedom, the old antiquist. He calmed them down; naturally, employing management skills a la god. Flattered them: you will be the instrument of my will on earth, of the salvationdamnation of man, all the usual etcetera ... Angels are easily pacified; turn them into instruments and they'll play you harpy tune ... Angels don't have much of a will. To will is to disagree; not to submit; to dissent. I know; devil talk. Shaitan interrupting Gibreel. Me?" (92–93).

---

<sup>55</sup> Selv om fortelleren her påstår å ikke være allvitende, må han sies å være det i romanuniverset.

Fortelleren snur her, i god karnevalistisk ånd, alle begrepene på hodet og latterliggjør de høyverdige englene. Frelse blir til forbannelse ("salvationdamnation"), underkastelse og tilbedelse blir til fangenskap og slaveri. Englene, Satans tidligere likeverdige, blir beskrevet som ynkelige, feige, ufrie, dumme og lett manipulerbare arbeidere. Gud fremstår som en blanding av en fascistisk diktator som slår ned på all ytringsfrihet og en herskesyk bedriftsleder som bruker både pisk og gulrot for å få viljen sin utført på jorden som i himmelen. Menneskene omtales som "homosap", et ordspill som blander uttrykket "homo sapiens" med et engelsk ord for idiot, "sap" (Brians 2004: 32). Hele det religiøse systemet sammenstilles med et totalitært, sensurerende regime. Fortelleren fremstår på den måten som en humanist som kjemper for frihet generelt og ytringsfrihet spesielt.

Det kan også sies å være en viss marxisme å spore hos fortelleren. Ideologien er som kjent en anti-religiøs, og Marx' berømte påstand om at religion er som opium for folket kan i denne sammenhengen forstås som et satanistisk utsagn: I beskrivelsen av Gibreel som faller i søvn står det "Gibreel ... submits to the inevitable" (91). Underkastelse og søvn blir sidestilt med hverandre: Å underkaste seg religionen er å sovne, eller i Marx' terminologi, å dope seg ned, å sløve sansning og tenkning.<sup>56</sup>

*Frihet* er et samlende prinsipp for mange av de retningene man kategoriserer innenfor det sprikende og uoversiktlige feltet som kalles satanisme. Tilbedelse og underkastelse viser svakhet, noe som blir sett ned på i denne ideologien. I stedet skal man fremstå som en sterk individualist som ikke kneler for noen, en som går sin egen vei og følger sin egen vilje, slik Satan ifølge tradisjonen gjorde. Han blir i en sånn sammenheng ikke sett på som en sviker, men som frigjør – og først og fremst en som frigjør seg selv. I utdraget over omtaler fortelleren frihet som "the old antiquiest" – et ordspill på "antichrist" (Brians 2004: 32), frihet blir slik definert som noe ugudelig, opprørsk og ondt. Satan valgte, ifølge satanismen, friheten foran Gud da han nektet å bøye seg for menneskeslekten. Han kan derfor tolkes som en handlende og aktiv skikkelse, noe som også blir poengtert i romanåpningen hvor Saladin, som snart skal bli en djevel, tar kontroll over engelen Gibreel: "[Saladin] grabbed Gibreel Farishta by the balls ... Chamcha *willed it* and Farishta did what was *willed*" (9–10, min kursivering). Saladin, "demonen" i historien, er den som får utført sin vilje her, mens Gibreel styres som en marionette, slik englene, ifølge fortelleren, blir styrt av Gud.

---

<sup>56</sup> Her er det på sin plass å minne om at "islam" direkte oversatt betyr "underkastelse".

Slik iscenesetter fortelleren seg selv som selveste Satan. Men denne fremstillingen blir samtidig så overdrevet, at den alt i alt virker lite troverdig. Som det meste annet i denne romanen, er heller ikke fortelleren det han gir seg ut for å være. Påståeligheten fortelleren legger for dagen, gjør at påstandene hans ikke virker troverdige, og et annet djevlesk trekk blir tydeligere: upåliteligheten – dette er ikke en forteller man kan stole på.

### **"Sympathy for the devil": Fortellerens ansikt**

I essayet "In Good Faith" (1992) forteller Rushdie at den russiske forfatteren Mikhail Bulgakovs roman *Mesteren og Margarita* (1967) var en av inspirasjonskildene til *The Satanic Verses*: "[T]he great Russian lyrical and comical novel, in which the Devil descends upon Moscow and wreaks havoc upon the corrupt, materialist, decadent inhabitants and turns out, by the end, not to be such a bad chap after all." (Rushdie 1992: 403). Rushdie beskriver Bulgakovs djevel som en skikkelse som bare tilsynelatende er ond, men som egentlig er en "ålreit fyr" som angriper det virkelige onde i samfunnet – korrupsjon og materialisme, for øvrig de to tingene Satan tradisjonelt jobber for. Rushdies sataniske forteller kan, som nevnt over, også tilskrives visse liberale og humanistiske tendenser idet han ustanselig angriper religiøst hykleri, undertrykking, misogyni og nådeløs absolutisme: "From the beginning *men* used God to justify the unjustifiable. He moves in mysterious ways; *men* say. Small wonder, then, that the *women* have turned to me" (95, min kursivering). Fortelleren setter seg slik opp som en motsats til en uforståelig og urettferdig Gud. Hans veier er uransakelige, og dette blir brukt av menn som argument for å gjøre sine egne valg og meninger hevet over enhver kritikk, hevder fortelleren.<sup>57</sup>

Satan og hans rolle i forhold til Gud har vært gjenstand for mange omtolkninger gjennom tidene.<sup>58</sup> John Miltons (1608–1674) hovedverk *Paradise Lost* (1667) må sies å være av de mest innflytelsesrike fremstillingene av Satan. Milton er en av første som gjør Satan til hovedperson og – mener noen – til helt i et litterært verk.<sup>59</sup> I *Paradise Lost* fremstilles Satan som en tragisk og kompleks skikkelse, som får lov å komme til orde

<sup>57</sup> Utdraget spiller også på en gjennomgående feministisk holdning i romanen, som særlig viser seg i måten gudinnen Al-Lat settes opp mot Al-Lah.

<sup>58</sup> Se Jeffrey Burton Russells firebindsverk om djevelens historie (1981–1988).

<sup>59</sup> Russell skriver for eksempel: "Milton was able to depict Satan as heroic and at the same time cast doubts upon his heroism by taking an ironic distance and showing in action, dialogue and asides that Satans's apparent heroism is a sham" (1986: 98). Han hevder altså at Milton makter å skape en balansert fremstilling av Satan, men at Milton til slutt avskriver Satans heroiske tendenser som lurei.

for å gi sin versjon av begivenhetene. Men Milton gir en ambivalent beskrivelse av Satan, han er ettertenksom og opplyst, men likevel ond. At han er reflektert, men likevel ond gjør ondskapens hans muligens enda verre, fordi han vet hva som er godt, men velger likevel det onde – det motsatte av såkalt banal ondskap.<sup>60</sup>

Russell hevder at Miltons satanskikkelse var innflytelsesrik for romantikernes idé om djevelen – som var både god og ond på samme tid. Romantikerne snudde mye av den kristne symbolikken på hodet, som en strategi for å underminere religiøs autoritet – for eksempel brukte den franske revolusjonen djevelen som symbol. Russell mener at satanskikkelsen i romantikken i realiteten ble koblet fra religionen og fikk mulighet til å stå som et eget symbol, med andre egenskaper. Om kirken var ond, med sin strenge autoritet og urettferdige behandling, måtte nettopp Satan – som frigjør og Guds motstander – være god:

”The Romantic hero is individual, alone against the world, self-assertive, ambitious, powerful, and liberator in rebellion against the society that blocks the way of progress toward liberty, beauty, and love; the Romantics read these qualities into Milton’s Satan” (Russell 1986: 175).

Den romantiske dyrkingen av djevelen var ikke satanisme, men i realiteten en dyrkning av frihet og en omveltning av symbolikken for det gode og det onde. De gode kvalitetene Satan sto for var individualisme, kreativitet, fantasi og utvikling. På den måten skapes det en forbindelse mellom den romantiske helten og satanskikkelsen. William Blake (1757–1827), Lord Byron (1788–1824) og Percy Shelley (1792–1822) var sentrale i utformingen av denne diskursen. Byron brukte Kain og Shelley titanen Prometheus til sine nytolkninger av Satan. Begge skikkelsene er kjent gjennom henholdsvis bibelsk og gresk mytologi for å ha stått i opposisjon til Gud eller gudene. Blake skrev derimot om Satan selv.<sup>61</sup>

For Blake og de andre romantikerne fremsto Gud og Djevelen som moralsk ambivalente. En slik ambivalens finnes også i *The Satanic Verses*, der Gud fremstilles som en sensurerende og undertrykkende diktator, mens djevelen, gjennom fortelleren, fremstilles som en som har en karnevalistisk evne til både å latterliggjøre og sympatisere med menneskene. For Blake var all kreativitet av det gode, og alt som hindret kreativitet av det onde:

<sup>60</sup> Fortelleren i *The Satanic Verses* er også en reflektert skikkelse, men han velger ikke det onde, men stiller derimot spørsmål om hva som er ondt og godt, også utover et religiøst og moralsk perspektiv. Dette blir nærmere diskutert i neste kapittel.

<sup>61</sup> Rushdie har selv omtalt Blakes *The Marriage of Heaven and Hell* (1790–1793) som en annen inspirasjonskilde til *The Satanic Verses*. Se “In Good Faith” (Rushdie 1992: 393–414).



”All bibles or sacred codes have been the causes of the following Errors: ... 3. That God will torment Man in eternity for following his Energies ... But the following Contraries to these are true: ... 3. Energy is Eternal Delight. (Blake 1975: xvi)

Å følge lystene er veien til frelse, skriver Blake i dette avsnittet fra *The Marriage of Heaven and Hell* (1790–1793), som har tittelen “The Voice of the Devil”. Det tradisjonelle kristne budskapet er snudd på hodet. På samme måte som Rushdie omskriver Koranen med Satans stemme, lar Blake her djevelen skrive om Bibelens ord. Gud vil ikke straffe mennesket som følger sine lyster, hevder han, det er bare noe menneskene har funnet på. Lyst henger sammen med skapelse, både i biologisk kontekst og i den romantiske estetikken. Å skape, å være kreativ, er dermed veien til salighet i denne tankegangen, og alt som står i veien for menneskelig skapelse er dermed ondt. Slik posisjonerer Blake seg som en motsetning til fundamentalistisk bokstavtro religion, hvor all menneskelig og kreativ skapelse er synd og med på å skape avstand til Gud.

Da satirikeren Baal dømmes for blasfemi i slutten av kapittel VI, skriker han ut til Mahound: ”Whores and writers, Mahound. We are the people you can’t forgive” (392), hvorpå Mahound svarer: ”Writers and whores. I see no difference here” (ibid.). For Mahound er det ingen forskjell på prostituerte og forfattere. Prostituerte selger kroppen sin, forfattere selger sine tanker – med andre ord: sin sjel. Både forfattere og prostituerte skaper og selger fantasier. Fantasien er blasfemisk for Mahound, den er løgn, skapt av mennesket, og den er derfor ikke av Gud.<sup>62</sup>

Den menneskelige skaperkraften blir i en slik fundamentalistisk tradisjon fremstilt som noe diabolsk og fordervende. Men ved å omskrive hva det diabolske står for – slik det gjøres i denne romanen etter tradisjon fra Blake og de andre romantikerne – blir det gitt en ekstra vri og det ”onde” fremstilles som godt. Slik kan det som fordømmes i en ideologi som ondt, hylles i en annen ideologi som godt. ”Satanisme” kan i denne sammenhengen forstås som en tro på mennesket fremfor på Gud. Fortelleren fremstår på denne måten som en intellektuell. Han er ikke den sataniske,

---

<sup>62</sup> I den allegoriske romanen *Haroun and the Sea of Stories* (1990) – som av mange leses som Rushdies forsvarsskrift mot dødsdommen mot ham – finner man den diktatoriske Kattam-Shud, en sensurerende og totalitær hersker som Haroun må kjempe mot. Han forlanger fullstendig stillhet fra sine undersåtter, slik at ingen kritiske røster kan bli hørt og ingen får noen nye ideer. Den eneste måten å herske over andres fantasi på, er å sikre at de ikke får noen. Se også forrige kapittel om imamens krig mot historien, slik det er beskrevet i kapittel IV i romanen.

allvitende åpenbareren han på et nivå prøver å etablere, men tvert imot en kritisk og reflektert humanist.<sup>63</sup>

Rolling Stones' låt "Sympathy for the devil"<sup>64</sup> er en kulturell referanse som går igjen i romanen. I kapittel V spilles sangen på radio: "*Pleasechu meechu*, the radios sang, *hopeyu guessma nayym*"<sup>65</sup> (286). Saladin, den største djevelen i fortellingen, får også sympatierklæringer fra "sine egne", de andre immigrantene:

"'No, I'm not. I'm not a freak. O no, certainly I am not.' [Saladin's] voice, seeming to rise from an unfathomable abyss of grief, touched and alarmed [Anahita], who rushed over to where he sat, and, impetuously caressing a shoulder of the unhappy beast, said in an attempt to make amends: 'Of course you aren't, I'm sorry'" (251–252).

Denne parodiske scenen spiller på eventyret om skjønnheten og udyret, men i dette tilfellet nekter udyret, Saladin, å se på seg selv som det vrengebildet han fremstår som i øynene på rasistiske engelskmenn, og Anahita Sufyan, datter av immigrantene Muhammed og Hind, forsøker å trøste ham. De andre djevlene i fortellingen – immigrantungdommene – sympatiserer også med djevelen og tar frivillig på seg rollen som demoner, som det engelske samfunnet har tillagt dem. Det blir etter hvert en populær mote blant innvandrerungdommen i denne bydelen å gå med røde plathorn. Dette virker som en kjent motreaksjon, hvor man tar motstandernes symboler og snur dem til noe positivt.<sup>66</sup> Innvandrerungdommen begynner å gå med horn for å tømme motstandernes symboler for negativt ladet mening. Denne strategien brukes også i romanen når Mahound introduseres. "Mahound" er opprinnelig et nedsettende navn på Muhammed som de europeiske korsfarerne brukte (se Brians 2004: 8). Fortelleren sier helt eksplisitt, i en anakronistisk kommentar, at navnet er et synonym for djevelen, men også at Mahound bærer sitt navn med stolthet:

"[He] has adopted ... the demon-tag the farangis hung around his neck. To turn insults into strengths, whigs, tories, Blacks all chose to wear with pride the names they were given in scorn; likewise, our mountain-climbing, prophet motivated solitary is to be the medieval baby-frightener, the Devil's synonym: Mahound" (93).

<sup>63</sup> Religionshistoriker Asbjørn Dyrendal omtaler deler av den moderne satanismen som en slags "humanisme med horn" (2008: 12) og skriver at felles for de to ismene er en tro på livet *før* døden.

<sup>64</sup> Fra albumet *Beggars Banquet* (1968).

<sup>65</sup> Omskriving av første linje i sangens refreng: "Pleased to meet you, hope you guessed my name". Linjen kan i denne konteksten leses som en metakommentar fra fortellerens side og måten han iscenesetter seg selv som Satan. Sangteksten fremviser også noe av den samme karnevalistiske vendingen av begreper og betydning som finnes i romanen: "But what's confusing you/Is just the nature of my game/Just as every cop is a criminal/And all the sinners saints/As heads is tails".

<sup>66</sup> Det er en velkjent motstrategi blant mange undertrykte grupper å bære sine kallenavn med stolthet, for slik å heve sin egenverdi, det kanskje mest kjente eksempelet er fra afro-amerikanernes frigjøringskamp – og ikke minst fra James Browns kampprop "Say it loud – I'm black and I'm proud" (1968).

I et rasistisk og nasjonalistisk perspektiv, skaper migrantene, som Satan, uro i systemet. Bare med sin tilstedeværelse, forstyrrer de den ordnede, vestlige virkeligheten. Immigrantene kan på den måten oppfattes som noe urent og blasfemisk av natur.<sup>67</sup>

Satan dukker opp allerede i romanens epigraf, som er hentet fra Daniel Defoes *The History of the Devil* (1726):

“Satan, being thus confined to a vagabond, wandering, unsettled condition, is without any certain abode; for though he has, in consequence of his angelic nature, a kind of empire in the liquid waste or air, yet this is certainly part of his punishment, that is ... without any fixed place, or space, allowed him to rest the sole of his foot upon”.

Satan blir her omtalt som en nomade, for alltid dømt til å vandre hvileløst omkring uten fast grunn under føttene. Luften – som sanden i Jahilia et symbol på det omskiftelige og foranderlige – er hans rike. Satans straff er å leve i et konstant eksil uten noe hjem å vende seg mot eller mulighet til å lage seg et nytt hjem der han er. Mens Gud står for det faste og evige, er Satan representant for det foranderlige og forgjengelige.

Det er naturlig å se en parallell mellom en slik referanse til Satans tilværelse som vagabond og romanens tematiseringen av eksil og migranterfaringer. Og det kan videre virke nærliggende å forstå fortelleren som en immigrant: Han fremstiller seg selv som Satan (men fremstår mer som en humanist) og beskriver samtidig Londons immigranter som smådjevler. *The Satanic Verses* omskriver i romantisk ånd alt det djevelen tradisjonelt står for, og fortelleren feirer ham som en frigjører, som en katalysator for kreativitet og fantasi. I ”In Good Faith” beskriver Rushdie sin egen roman på denne måten: ”Here is the devil’s version of the world, of ‘your’ world, the version written *from the experience* of those who have been demonized by the virtue of their otherness” (Rushdie 1992: 403). Rushdie hevder her at romanen lar de som tradisjonelt ikke har fått snakke selv – de som har blitt forstummet og demonisert i den vestlige diskursen – komme til orde.

Selv om fortelleren i synes å representere en undertrykt gruppe, er han på langt nær en ulærd analfabet. Han fremstiller derimot seg selv som belest og bevandret i både arabisk, indisk og europeisk kultur. Og ikke minst viser han seg å beherske det engelske språket godt, han bruker kronglete fremmedord og lager ordspill, og bøyer og vrir på språket, uten at det blir meningsløst. Som representant for undertrykte, koloniserte

---

<sup>67</sup> Sammenblanding av religion og nasjonalisme er ikke uvanlig. Det er for eksempel bare å peke på en ordning som statskirken, en ideologi eksemplifisert med på den ene siden salmer som ”Gud signe vårt dyre fedreland” og på den andre siden nasjonalsanger som ”God Save the Queen”. Å rakke ned på det ene kan oppfattes som å rakke ned på det andre. Det er med andre ord ikke bare i en religiøs kontekst at romanens sataniske karakter blir aktuell. Dette poenget blir nærmere diskutert i neste kapittel.

mennesker, er han på den måten utypisk. Han er heller ikke bare kritisk til rasistiske engelskmenn, men han kritiserer like gjerne immigranter som danner sine lukkede ghettoer og nekter å ta del i samfunnet.

At fortelleren er en immigrant er ikke entydig. Det sterkeste argumentet for å hevde dette er at han fremstiller seg selv som satanisk, slik immigrantungdommene i romanen gjør det, og samtidig er det tydelig at han har store kunnskaper om flere kulturer og setter et pluralistisk og hybrid uttrykk over det rene og enhetlige. En slik sammenheng mellom moral, identitet og estetikk blir nærmere diskutert i kapittel 4.

### **Deus ex machina: "Gud" griper inn**

Fortelleren kan altså forstås som en humanist og en migrant som stolt viser frem de demoniske trekkene han er tillagt i kraft av å være en fremmed. Det er likevel ikke en helt uttømmende fortolkning av ham. Romanens spill med kategorier som godt og ondt i forhold til skikkelser som engler og djevler, knytter også opp til det viktige teologiske poenget at Satan opprinnelig var en engel. Dette paradokset i Satans natur spiller romanen på gjennomgående: djevelen Saladin viser seg å ha flere gode sider, mens engelen Gibreel har flere onde tendenser. Gibreel lider, som Satan, blant annet av en destruktiv sjalusi og en skjebnesvanger stolthet. Satan var sjalu på menneskeheten, Gibreel er sjalu på andre menn som har kontakt med kjæresten, Alleluia Cone. I kapittel V, mens han bor hos henne i London, får dette utslag i et voldsomt raserianfall som ender i at han kommer med følgende utbrudd: "'You want men down on their knees ... Me, *I do not kneel*'" (318, min kursivering). Som Satan er Gibreel stolt og overmodig, og han nekter, som Satan, å knele for noen, men like etter dette utbruddet åpenbarer en gudelignende skapning seg for Gibreel, som han likevel underkaster seg:

"He saw, sitting on the bed, a man of about the same age as himself, of medium height, fairly heavy built, with salt-and-pepper beard cropped close to the line of the jaw. What struck him was that the apparition was balding, seemed to suffer from dandruff and wore glasses" (318).

Skapningen fremstår som en gudeskikkelse, men beskrivelsen er parodisk. Den spiller på det klassiske, europeiske Guds-ikonet der Gud fremstilles som en gammel mann med hvitt skjegg, eksemplifisert ved Michelangelos berømte takmaleri i det sixtinske kapell. Men guddommen som åpenbarer seg for Gibreel er ikke like atletisk som denne, han ser tvert i mot ut til å skrantet: han flasser, er skallet og bruker briller. Det er klart at en gud som trenger briller ikke fremstår som veldig overbevisende eller autoritær, men likevel hevder skikkelsen å være "Ooparvala ... The Fellow Upstairs" (318), og han blir

rasende når Gibreel spør hvordan han kan vite at han ikke er "Neechayvala, the Guy from Underneath" (318).<sup>68</sup>

Gud eller Satan, hvem er det som dukker opp? Det blir ikke klart ettersom skikkelsen selv nekter å svare på Gibreels spørsmål: "'Whether We be multiform, plural, representing the union-by-hybridization of such opposites as *Oopar* and *Neechay*, or whether We be pure, stark, extreme, will not be resolved here'" (319).<sup>69</sup> Skikkelsen kritiserer Gibreel for ikke å ha gjort jobben han er blitt bedt om å gjøre: "[T]here will be no more dilly-dallying. You wanted clear signs of our existence? We sent Revelation to fill your dreams ... It is time to shape up ... There's work to be done" (319).

Scenen parodierer den klassiske forestillingen om forholdet mellom Gud og hans profeter. Her har vi en gud som ikke kommuniserer tydelig nok til profeten sin, og som ikke ser annen utvei enn å kutte ut metaforene og snakke i klartekst, og samtidig er det en lite høyverdig profet som sitter fast i sin egen patetiske sjalusi og ikke begriper noe av åpenbaringene han blir gitt, men som derimot innbiller seg å være sinnsyk. Gibreel går dermed fra å være åpenbarer til Mahound, til selv å få en åpenbaring. Selv hevder fortelleren i kapittel VII at det var han og ingen andre som satt på sengen til Gibreel: "I sat on Alleluia Cone's bed and spoke to the superstar, Gibreel. *Ooparvala* or *Neechayvala*, he wanted to know, and I *didn't* enlighten him" (409, min kursivering). I motsetning til den abrahamittiske Gud, velger altså fortellerguden *ikke* å opplyse sin profet.

Samtidig kan man legge merke til at fortelleren griper til det klassiske, litterære virkemiddelet kalt "deus ex machina".<sup>70</sup> En måte å løse opp tilsynelatende uløselige konflikter i de greske dramaene var å bringe en gudeskikkelse inn på scenen, som kunne hjelpe helten ut av vanskelighetene. I den aktuelle episoden her, refererer skikkelsen som åpenbarer seg til tre forskjellige instanser samtidig: Gud-Satan, fortelleren og den implisitte forfatteren.<sup>71</sup> De forskjellige instansene er imidlertid godt sammenblandet og

<sup>68</sup> De to ordene "Ooparvala" og "Neechayvala" synes å være konstruerte. "Oopar" og "neechay" betyr henholdsvis "over" og "under" på urdu. "Vala" har ingen betydning på urdu, men kan minne om det arabiske ord for gud, "allah", og uttrykket "wallah", som betyr "ved Gud". Betydningen gir seg likevel i teksten, det er tydelig at det dreier seg om Gud og Djevelen.

<sup>69</sup> Her er det på sin plass å påpeke at skikkelsen ikke setter opp det tradisjonelle skillet mellom en god og en ond gud, men mellom en ren og enhetlig gud, og en hybrid, uren gud. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4.

<sup>70</sup> Det latinske uttrykket blir direkte oversatt: "Gud [kommer] ut av maskinen".

<sup>71</sup> Flere har påpekt likheten mellom skikkelsen og Salman Rushdies eget utseende: briller, delvis skallet og skjegg (Brians 2004: 60).

vanskelig å skille fra hverandre, de inngår i et komplekst maktspill over hvem som har kontroll over fiksjonen og historien som fortelles – et viktig spørsmål i den såkalte historiografiske metafiksjonen.<sup>72</sup> ”Deux ex machina”-metoden ble tidlig kritisert for å være dårlig fortellerteknikk, og ble av enkelte sett på som en nødløsning bare brukt av inkompetente forfattere. I diskusjonen om den historiografiske metafiksjonen i forrige kapittel, kom jeg inn på Hutcheons poeng om postmoderne fortellere som med hensikt feiler med å fortelle sin historie, for slik å fokusere på det problematiske i all historiefortelling. Denne aktuelle scenen illustrerer Hutcheons poeng. Som i kapittel II, hvor fortelleren og Gibreel smelter sammen, har fortelleren også her mistet fullstendig kontroll over fortellingen. Hovedpersonen gjør ikke det han ”skal” gjøre, og fortelleren må gripe til en nødløsning for å få fortgang i plotutviklingen.

En forteller er også å forstå som en slags fortellingens Gud, idet at han i tradisjonell oppfatning av fiksjon har absolutt kontroll over det som skjer. Her ironiseres det både over en slik fiksjonsoppfatning og over et religiøst verdensbilde. I den postmoderne fiksjonen stilles det spørsmål til hvordan historier blir fortalt, hvem som forteller de og hva som blir utelatt er like viktige spørsmål som hva som blir fortalt. Fortelleren fremstiller seg selv, og Gud, som maktesløse i forhold til begivenhetenes gang. Han må regelrett true en av hovedpersonene til å gjøre som han har planlagt.

Dette betyr at selv om fortelleren fremstår som allvitende, er han langt fra allmektig, slik han da også selv bekrefter i romanåpningen: ”As to omnipresence and -potence, I’m making no claims at present, but I can manage this much, I hope” (10). Dette skal ikke bare være et hint om at hans guddommelige karakter er satanisk og ikke gudelig, men det kan også forstås som en fallitterklæring i forhold til sin rolle som forteller, han kan bare håpe på at han skal klare det han har satt seg fore. Fortelleren innrømmer her at han slett ikke har full kontroll over sin egen fortelling. Linda Hutcheon hevder at den historiografiske metafiksjonen viser frem *forsøket* på den umulige oppgaven å skape narrativ struktur og plotutvikling av det historiske materialet man har samlet inn.<sup>73</sup> For fortelleren i *The Satanic Verses* utgjør dette et reelt problem. Han må ty til virkemidler som å gi flere mulige og motstridende versjoner av hendelsesforløpet, og i det ene øyeblikket smelte sammen med hovedpersonene og i neste gripe inn i handlingen og åpenbare seg for dem.

<sup>72</sup> Se forrige kapittel for en diskusjon om dette begrepet.

<sup>73</sup> Hutcheon skriver for eksempel: ”Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates [historical] data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded: we watch the narrators ... trying to make sense of the historical facts they have collected” (1991: 114).

Dette kapittelet har forsøkt å avdekke fortellerens karakter, og har brukt flere merkelapper til å betegne ham: En intellektuell, liberal humanist og migrant hvis fanesaker er ytringsfrihet, kreativitet og fantasi, samt et pluralistisk verdensbilde med muligheter for flere sannheter samtidig. På samme måte som skikkelsen på Gibreels seng fysisk sett minner om Salman Rushdie, er det vanskelig å komme utenom at den karakteristikken av fortelleren som er gjort i dette kapittelet også minner om forfatteren. Det er en nær forbindelse mellom tankegodset fortelleren legger frem og det man kan finne i Rushdies essaysamlinger. Ved å la fortellerguden som åpenbarer seg for Gibreel ligne på seg selv, parodierer Rushdie metafiksjonelle og selvbiografiske trekk i litteraturen, og han foregriper også en slik fortolkning av teksten. Rushdie er en forfatter som i stor grad er selvfortolkende og elementer av hans egen biografi og person kan gjenfinnes flere steder i romanen. Det er også flere steder påpekt likheter mellom Rushdies biografi og Saladins, og ikke minst må satirikerens Baal og Mahounds skriver, Salman, i Jahilia-narrativet også sies å ha noe av den samme funksjon i fortellingen som Rushdies litteratur har, henholdsvis satire over absolutistiske tankeganger og en omskriving av den hellige teksten som Koranen utgjør.

Men det viktigste poenget er at i den mest umenneskelige skikkelsen av alle, Satan, viser fortelleren seg å være en humanist som tror på mennesket fremfor på gudene. Det er på denne måten at fortellerens prosjekt om å menneskeliggjøre immigrantene i romanen realiseres.



## Kapittel 4: Den indiske metode

*“I am by no means averse to what is India, but I am afraid of it because it draws my power of imagination into formlessness and deformation” (J.W. Goethe, her sitert fra Michaels 1998: 3).*

**B**oken Rushdie skrev etter *The Satanic Verses*, *Haroun and the Sea of Stories* (1990), er en allegorisk fabel om Haroun som må redde Historienes hav fra å tørke ut, etter at den onde Khattam-Shud har stengt sjøens kilde. Harouns far er profesjonell forteller og må drikke jevnlig av sjøen for å få nye historier å fortelle. I motsetning til Jorge Luis Borges babelske bibliotek, er Rushdies hav av historier et bibliotek i flytende form, hvor all verdens historier er oppløst i hverandre. Siden alle historiene er flytende, kan man tenke seg at alle historie-elementene flyter omkring hver for seg. Det skaper nye historier, fordi elementene kan settes sammen på stadig nye måter. De utgjør et levende, organisk bibliotek, som hele tiden skifter form. Man kan blande og mikse historie-elementene med hverandre og slik skape nye fortellinger: ”[N]o story comes from nowhere; new stories are born from old – it is the new combinations that make them new” (Rushdie 1991: 86).

I motsetning til Borges bibliotek, eksisterer ikke alle bøkene det er mulig å tenke seg her samtidig, men over tid kan man tenke seg at alle mulige historier vil dukke opp i Historienes hav.



Dette flytende biblioteket er en konkretisering og mytologisering av et av hovedpoengene i *The Satanic Verses*. Spørsmålet ”How does newness come into the world?” er gjennomgående i romanen, men svaret gis bare indirekte. Innsikten som både Gibreel og Saladin kommer frem til – at det gamle må dø for at det *nye* skal bli født – er, som jeg skal komme inn på, inspirert av hinduistisk tankegang.

Religion og religionskritikk er en viktig del av denne romanen, men dette bygger igjen på en underliggende og mindre eksplisitt kritikk av absolutistisk tankegang. Monoteismen, representert ved islam (og underforstått også de andre abrahamittiske religionene) blir brukt som utgangspunkt for en undersøkelse av absolutisme. Kritikken av denne absolutismen befinner seg ikke bare i en religiøs kontekst (i den forstand at den for eksempel diskuterer om det finnes en Gud eller ikke), men også i en filosofisk sammenheng. Romanen undersøker tre kategorier som ofte, i likhet med Gud, fremstilles som evige og uforanderlige: Det *gode*, *skønne* og *sanne*. Disse kategoriene henger i platonsk filosofi sammen med hverandre, og de knytter seg i romanuniverset videre opp til andre begreper, som autenticitet og renhet, og det er denne utvidete koblingen romanen tematiserer.

I dette kapittelet skal jeg diskutere hvordan *The Satanic Verses* kritiserer et estetisk renhets- og sannhetsideal som en fast kategori, og hvordan den setter opp et pluralistisk og relativistisk verdensbilde som alternativ til dette, et verdensbilde influert av hinduismens vesen – en religion som er kategorisk annerledes enn de abrahamittiske religionene.

I forsøket på å besvare spørsmålet om hvordan det *nye* oppstår i verden, bruker romanen begreper som det *hybride* og det *plurale*. Romanen er ikke et angrep på religion generelt, men på hvordan religion brukes som et middel for å oppnå andre mål, eller som en undertrykkende og sensurerende kraft. Kari Vogt (2007: 88) understreker for eksempel at islam helt fra den første tiden hadde det flerkulturelle og flerreligiøse samfunnet som en positiv referanse, da Mekka allerede før islams oppblomstring var et handelssenter og pilegrimssted. I den grad *The Satanic Verses* kritiserer islam, er det som en del av en generell kritikk av absolutistiske holdninger, og av én retning innen denne religionen, hvor en velvillig holdning til det fremmede, og ikke minst det *nye*, har forsvunnet.

Dette kapittelet skal dreie seg om romanes opprør mot absoluttismen – som blant annet er representert ved fundamentalistisk religion og rasistisk nasjonalisme – og dens feiring av urene kulturelle uttrykk. Her beveger man seg inn på et begrepsmessig

minefelt. Et ord som *multikulturalisme* brukes i ulike fagområder til å beskrive samfunn hvor ulike etniske og kulturelle uttrykk er til stede, hvor forskjeller aksepteres og ikke forsøkes å jevnes ut. *Eklektisisme* er et mer estetisk begrep som handler om kulturelle blandinger som resulterer i det man kan kalle urene uttrykk – språket i *The Satanic Verses* er i seg selv et eksempel på dette i måten det blander engelsk med ord og uttrykk fra urdu, arabisk, latin og spansk. Begrepet *hybriditet* kommer fra botanikken og refererer til resultatet av to planter som krysses med hverandre. Det dreier seg om et resultat som er kvalitativt annerledes enn summen av delene. I det *hybride* er de ulike elementene som har blitt blandet sammen til stede allerede fra starten av, og det er ikke mulig å skille de fra hverandre.<sup>74</sup> Det er dette uttrykket som er interessant i denne sammenhengen. Multikulturalismen representerer en aksept av at forskjeller kan eksistere samtidig, men det betyr ikke nødvendigvis den samme blandingen av uttrykk som tanken om det eklektiske eller hybride representerer. Hybriditet er også det ordet Rushdie selv velger å bruke i *The Satanic Verses* når han skriver om kulturelle blandinger.

Det hybride uttrykket kan sies å ligne på en dialektikk der tese og antitese danner en syntese. Prinsippet er diskutert gjennom hele den vestlige filosofihistorien og finnes også i de vediske skriftene, som mye hinduistisk tankegods bygger på. Men en teoretiker som Homi K. Bhabha vil påstå at hybriditet ikke kan reduseres til en syntese. I essayet "Of Mimicry and Man" (1994) argumenterer han for at den sømløse sammensmeltingen av elementer ikke finnes i det hybride, han mener det i stedet uttrykker motsetninger som *ikke* er assimilerte. Bhabha utvikler sine tanker om hybriditet på bakgrunn av sin idé om "mimicry" – etteraping. Dette begrepet kan beskrives som en overdrevet etterligning av kultur, språk, og skikk og bruk. Bhabha bruker det i sammenheng med sin postkoloniale teori.<sup>75</sup> Fordi kolonistene alltid var underlegne i antall, trengte de lokal hjelp i administrasjonen av koloniene. De trengte noen blant de koloniserte gruppene som kunne læres opp i den europeiske kulturen og hjelpe til med administrasjonen av koloniene. Man fikk slik en lokal gruppe mennesker som adapterte og etterapte kolonistenes kultur. Resultatet av etterligningen ble ikke

<sup>74</sup> Thomas Hylland Eriksen bruker begrepet "kreolsk" på lignende måte og definerer det som "en blanding som har nådd et punkt hvor det ikke lenger lar seg gjøre å operere med bindestreker og grenser" (1999:8).

<sup>75</sup> Postkolonialismen er et tverrfaglig forskningsfelt som blander kulturfag og samfunnsfag i en diskusjon om kulturelle uttrykk og identitet i tidligere kolonistater og kolonimakter, og i forhold til migrasjon og globaliseringsdebatten.

identisk, men heller en gjentakelse med variasjon – en slags parodi. Resultatet var det Bhabha kaller et hybrid uttrykk som blandet de koloniserte og kolonisatorenes kulturer.

Utgangspunktet for strategien med å lære de koloniserte opp i europeisk kultur, var å gjøre dem mest mulig lik kolonistene, uten at de på noen måte ble identiske: ”Almost the same but not quite/white”, som Bhabha skriver (1994: 86/89). Men denne etterapingen og forskyvingen av deres kultur, førte til en ambivalens hos kolonistene. Når de koloniserte adapterte deres levesett, ble de mer og mer like hverandre. Dermed sto begrunnelsen av hele det kolonialistiske prosjektet på sviktende grunn: Hvis de koloniserte ble for like kolonistene, hvordan kunne man da forsvare undertrykkningen av dem? Mens det å innarbeide stereotypiske oppfatninger av de koloniserte fungerte som et middel til å forsvare kolonialismen, var etterapingen en trussel mot den. England ville spre sin kultur, men hva om de koloniserte gruppene framsto som like britisk eller til og med mer britisk enn britene?<sup>76</sup>

Det hybride kjennetegnes, ifølge Bhabha, av indre spenninger, og det representerer ikke en ferdig bearbeidet syntese av ulikhetene. Det kjennetegnes dermed av ambivalens og usikkerhet. Rushdie er langt mer optimistisk i forhold til begrepet i sin roman, og han bruker det heller ikke på samme måte som Bhabha. ”Hybridity” er ikke et ord som brukes mye i romanen, men når det først dukker opp, er det i viktige scener som alle blir gjennomgått i et eller flere kapitler av denne oppgaven. Ordet brukes første gang i åpningsscenen, hvor skyene rundt de to fallende skikkelsene tar alle mulige former: ”Hybrid cloud-creatures pressed in upon them, gigantic flowers with human breasts dangling from fleshy stalks, winged cats, centaur” (6), deretter føler Saladin at han også skifter form: ”Chamcha in his semi-consciousness was seized by the notion that he, too, had acquired the quality of cloudiness, becoming metamorphic, hybrid” (ibid.).

Neste gang ordet dukker opp, er i omtalen av den indiske kunsttradisjonen, som kjennetegnes av stilblandinger (70). Deretter brukes det både av den mystiske guddommen som åpenbarer seg for Gibreel i kapittel V (318), og av fortelleren i en intrikat beskrivelse av Gibreel og Saladin i kapittel VII (427), som jeg skal komme inn på under neste overskrift. Hybriditetsbegrepet blir altså brukt i en rekke ulike kontekster, men alltid i forbindelse med ideer om forandring og pluralisme, og samtidig også gjerne i forbindelse med det overnaturlige og mytologiske: Skyer som blir til

---

<sup>76</sup> I *The Satanic Verses* er Saladin Chamcha et eksempel på en som er mer britisk enn britene, dette kommer jeg tilbake til senere i kapittelet.

overnaturlige vesener, mennesker som blir til demoner, guder som kommer til syne. Det er klart at måten Rushdie bruker hybriditetsbegrepet skiller seg en del fra måten Bhabha beskriver det, han bruker det ikke utelukkende som et begrep om identitet, men også om estetikk. Rushdie kobler også begrepet sammen med det fantastiske og en tanke om forvandling/forandring.

Samtidig er det også klart at Rushdies tematiske idé om det *nye* – og spørsmålet ”How does newness come in to the world?” – utvikles i sammenheng med hybriditetsbegrepet. Romanen synes å hevde at i utviklingen av for eksempel nye ideer skjer best gjennom kompromiss og syntese: Det *nye* oppstår ikke av seg selv, men gjennom hybride blandinger av gamle elementer. Saladins barndomsvenninne, Zeeny Vakil, er den personen i romanen som taler tydeligst for denne holdningen. Ikke ulikt Rushdie, bruker hun kunst, historie og estetikk til å argumentere for at Indias historie og kultur ikke kan oppfattes som enhetlig og samlende, slik hun hevder hindunasjonalistene vil ha det til. Zeeny vektlegger i stedet alle de forskjellige tradisjonene som India består av, og hun mener at det ut i fra dette oppstår noe nytt, for eksempel eklektisismen i Mughal-riket på 1500-tallet.

Innledningsvis vil jeg også til slutt peke på Mary Douglas’ antropologiske studie *Rent og urent* (1966, på norsk 1997), som tar for seg kulturelle forestillinger rundt det man oppfatter som rent, hellig og ukrenkelig, og det man tenker på som skittent, urent og tabu. Douglas tar først og fremst for seg førmoderne samfunn, men flere av ideene synes å være overførbare også til konservative deler av moderne samfunn.

Douglas argumenterer for at det rene (og hellige) er det som holder seg til sin egen kategori, det som er avgrenset og ubesmittet av noe annet. Det *rene* representerer på den måten orden og enhet. Det *urene* er det som går over sine egne grenser, det åpne og flytende, det som er blandet med noe kvalitativt annet. Det urene skaper dermed uorden i kategoriene og i den etablerte ordenen, og det signaliserer på den måten kaos, oppløsning og død.

Antonymene ren-uren kan kobles sammen med motsetningsparet singulær-plural. Det rene er singulært fordi det er enhetlig og avgrenset, mens det urene er pluralt fordi det er utflytende og flertydig. Polyteisme er pluralt og kan ifølge en slik logikk fordømmes som noe urent (og blasfemisk/ondt), mens monoteisme er singulært, rent og hellig. Denne koblingen mellom urenhet, pluralisme og ondskap som finnes i romanen, skal jeg nå se nærmere på.

## Det autentiske, sanne og rene: En falsk analogi

Som nevnt innledningsvis, hadde Rushdie opprinnelig tenkt å skrive to forskjellige bøker, en om religion og en om migrasjon, før han førte begge sine ideer sammen i det som ble *The Satanic Verses*. Resultatet av sammenføringen av de to ideene har resultert i et høys originalt verk der religiøse begreper som det onde og det gode får nye og uventede betydninger.

Som nevnt i forrige kapittel åpenbarer deg seg en guddommelig skapning for Gibreel i kapittel V, mens han er hos Alleluia Cone. Skapningen hevder først å være ”Ooparvala ... The Fellow Upstairs” (318), og da spør Gibreel om hvordan han kan vite at han ikke er ”Neechayvala, the Guy From Underneath” (ibid.). Han et rasende svar: ”Whether We be multiform, plural, representing the union-by-hybridization of such opposites as *Oopar* and *Neechay*, or whether we be pure, stark, extreme, will not be resolved here” (319). Det er en merkelig replikkføring, og særlig svaret Gibreel får, er gåtefullt og abstrakt. Skapningen sier at den ikke vil svare på Gibreels spørsmål. Den nekter å avsløre om den skal oppfattes som plural (selv om den altså snakker i vi-form) eller ren. Det gåtefulle svaret skaper ytterligere spørsmål. Hva mener skapningen når den påstår at det for eksempel er en sammenheng mellom det rene, ubetingede og ekstreme? Eller når den ser det som naturlig at det er en motsetning mellom noe pluralt og noe rent? Den synes å følge en tilsynelatende ukjent logikk som bare delvis blir eksplisitt uttalt i romanen.

Det er interessant å merke seg at Gibreel er usikker på om skapningen representerer Gud eller Djevelen – det gode eller det onde – mens skapningen selv skiller mellom en plural og en singular guddommelighet. En form for polyteisme settes opp mot en form for monoteisme, og dette kobles videre opp mot sannhetsbegrepet og spørsmålet om det finnes en eller flere sannheter. Samtidig handler det om etikk og spørsmålet om det gode og det onde. Mens Gibreel skiller mellom godt og ondt, skiller den guddommelige skapningen mellom det rene og det urene: Det som er godt og ondt på samme tid, og det som er skarpt avgrenset fra en slik blanding. Slik settes det et indirekte likhetstegn mellom flerguder og ondskap som er vanlig i de abrahamittiske religionene. Dette eksemplifiseres i kapittel II av *The Satanic Verses* med tempelet i Jahilia<sup>77</sup> hvor det finnes 360 gudebilder. Mahounds ønske om å erstatte Jahilias gudebilder med den Ene, Al-lah, utgjør kjernen i de abrahamittiske religionene, hvor

<sup>77</sup> ”Jahilia” kan oversettes fra arabisk med ”barbari” eller ”uvitenhet”, og brukes av muslimer til å betegne den historiske epoken før Muhammed fikk sin åpenbaring (Brians 2004: 32).

gud bare finnes i entall – som Gud. At guddommen i dette tilfellet snakker i vi-form, kan være en indikator på at den skal oppfattes som en representant for flere guder eller en ”blandingsgud”, en syntese av flere guder – en hybrid guddom.

I kapittel VII, på en dickensk temafest, møtes Gibreel og Saladin igjen for første gang siden Saladins arrestasjon. Saladin er rasende på Gibreel, som sviktet ham den gangen, og han ser på ham som sin verste fiende. Like før de to treffer hverandre, kommer fortelleren med følgende utbroderende kommentar til vesensforskjellene mellom de to:

”Might we not agree that Gibreel, for all his stage-name and performances; and in spite of born-again slogans, new beginnings, metamorphoses; – has wished to remain, to a large degree, *continuous* – that is, joined to and arising from his past ... we may describe [him] as ‘true’ ... whereas Saladin Chamcha is a creature of *selected* discontinuities, a *willing* re-invention; his *preferred* revolt against history being what makes him, in our chosen idiom, ‘false’? And might we then not go on to say that it is this falsity of self that makes possible in Chamcha a worse and deeper falsity – call this ‘evil’ – and that this is the truth, the door, that was opened in him by his fall? – While Gibreel, to follow the logic of our established terminology, is to be considered ‘good’ by virtue of *wishing to remain* for all his vissitudes at bottom an untranslated man” (427).

Dette avsnittet er et nøkkelsted i romanen for å forstå hvilke logiske systemer som settes opp mot hverandre i de forskjellige historiene. Uttrykt i en kompleks syntaks, kommer det her frem at fortelleren først setter likhetstegn mellom kategorier som god og ekte, og ond og falsk. Gibreel og Saladin er to motpoler, og fortelleren spiller på motsetningene deres. På den ene siden kaller han Gibreel for en ”fortløpende” mann: En som ubrutt har steget frem fra sin fortid, som har forblitt tro mot sitt opphav og sine røtter, og som har tatt vare på sin arv. Gibreel fremstilles slik som en person som har valgt å være den han er. Denne kulturelle *renheten* – som man kan kalle det – gjør ham, ifølge fortelleren, til et *ekte* individ, og derfor til et *godt* menneske.

Motsatt fremstilles Saladin som en som har brutt med sitt opphav, han har med viten og vilje frasagt seg sin arv og gjort opprør mot sin egen historie. Dette gjør ham, om man skal forfølge denne logikken, til et *falskt* individ og til et *ondt* menneske. Fortelleren kaller Gibreel for en ”uoversatt” mann, noe som antyder at Saladin skal oppfattes som en ”oversatt” mann – han har oppgitt og forlatt én kultur og steget inn i en annen.<sup>78</sup>

Denne tankegangen om det gode og det sanne, minner om grunnleggende trekk ved Platons filosofi. I Platons idélære føres alt tilbake til ideene, og alle ideene kan igjen

<sup>78</sup> Denne ideen om at ens identitet ”oversettes” i det man beveger seg mellom kulturer, går igjen i flere av Rushdies tekster. I essayet ”Imaginary Homelands” skriver han blant annet ”Having been borne across the word, we are translated men” (Rushdie 1992: 17). Dette kommer jeg tilbake til under punkt 3.3.

føres tilbake til den ene Idé – sannhetens, skjønnhetens og godhetens idé. En tankegang som ikke er langt unna gudsoppfattelsen i de abrahamittiske religionene, hvor Gud er den ene som representerer disse tre konseptene. I *The Satanic Verses* settes det også et (foreløpig) platonsk likhetstegn mellom sannhet, godhet og skjønnhet – og motsatsene falskhet, ondskap og styggedom. Men samtidig utvides disse antonymene, for eksempel i utdraget over, til å gjelde motsetninger som naturlig-unaturlig, autentisk-inautentisk og ren-uren. Gibreel blir omtalt som en person som har bevart sin kulturelle egenart – i dagligtale kunne man si at han er autentisk eller naturlig – men fortelleren velger heller, som jeg har pekt på, å bruke uttrykk som ekte og god om ham. En idé om det *autentiske* kobles i romanuniverset på platonsk vis direkte sammen med en idé om sannhet og godhet. Begreper som naturlig, autentisk og renhet er ikke synonyme med hverandre, men i romanen forholder de seg alle sammen på denne måten til en idé om ekthet og sannhet.<sup>79</sup>

Dette betyr at romanens moralske diskusjon om det gode og det onde i virkeligheten er en fordekt diskusjon om identitet og kultur. Det finnes en tendens i kulturen til å fremheve noen kulturelle trekk som av det gode og definere andre som av det onde. Det denne romanen gjør, er imidlertid å stille spørsmål til en slik logikk og det som kan ledes videre ut fra den. Et eksempel på dette er tankene Saladin gjør seg når han gjemmer seg på Shaandaar Café i en demons skikkelse. ”I am the incarnation of evil” (256), tenker han først, og han spør seg deretter hvorfor dette skulle ramme ham:

”What evil had he done? ... For what was he ... being punished? ... Had he not pursued his own idea of *the good*, sought to become that which he most admired, dedicated himself with a will bordering on obsession to the conquest of Englishness? Had he not worked hard, avoided trouble, striven to become new?” (256–257).

For Saladin er det uforståelig at han skal bli rammet av en slik skjebne ettersom han opplever seg selv som en som alltid har ønsket det gode. Men hans definisjon på det gode er like overraskende som fortellerens. Det faktum at ”the good” står i kursiv i teksten antyder en vektlegging av begrepet og en mulig omtolkning av det. Det gode prosjektet Saladin har konsentrert seg om, er å bli britisk, å bli en del av det han oppfatter som verdens mest respektable kultur. Å skape seg en ny identitet, er altså ifølge Saladin, av det gode. Det er det imidlertid mange som er uenig i. Både hans indiske far og det britiske samfunnet (representert ved politimennene som arresterer ham) avviser ham og beskriver ham som ond: Faren skriver i sine brev at han er

<sup>79</sup> Om det på den andre siden er noen sammenheng mellom det som er skjønt, godt og sant, er selvfølgelig en stor metafysisk diskusjon, som det ikke er plass til å ta for seg her.

overbevist om at Saladin er besatt av djevelen, mens det britiske samfunnet omdefinierer Saladin til en demon. På denne måten blir begrepsparet godt-ondt gitt en utvidet meningsstruktur i romanen. Det gode og det onde knyttes ikke bare opp mot moral og etikk, men også opp mot størrelser som identitet, nasjonalitet, autentisitet, og kulturell renhet og urenheter. Begrepene godt-ondt vil i resten av kapittelet være knyttet til denne utvidede meningsstrukturen.

Skal man forfølge en slik logikk som det her er snakk om, kan man for eksempel sette opp det onde og det autentiske som motsetninger til hverandre. Slik skapes det i romanen en falsk logikk (som senere brytes ned) hvor konsepter som egentlig ikke har noe med hverandre å gjøre blir kontrastert mot hverandre. På den måten kan man lage kunstige slutninger som denne: Gibreel har bevart sin indiskhet ("joined to and arising from his past" (427)), det betyr at han er naturlig, autentisk og ren, derfor er han også skjønn, god og sist, men ikke minst, sann – hans eksempel står til etterfølgelse. Det lages en analogisk slutning mellom det som er autentisk og det som er godt.

I det motsatte tilfellet står Saladin som, med sitt mislykkede forsøk på å bli britisk, er representant for det urene og inautentiske. Han er derfor, ifølge denne logikken, ond. Det røpes en tvilsom tendens til å blande sammen etikk og identitet (Saladin forkaster sitt indiske opphav og blir kalt ond) og estetikk og moral (Gibreel er kulturelt ren og blir kalt god). At Gibreel blir en engel og Saladin en djevel er en konkretisering av dette poenget, samtidig som det hele undermineres ved at Gibreel viser seg å ha flere dårlige sider (for eksempel en sterk sjalusi) og at Saladin har flere sympatiske trekk, han er for eksempel en tenkende og reflektert person.

Sammenfattende kan man si at denne logikken hevder at autentisitet og homogenitet er av det gode, og at inautentisitet og heterogenitet er av det onde. Autentisitetsbegrepet er komplekst og vanskelig å definere, fordi ordet har flere betydninger etter å ha blitt brukt i så mange ulike sammenhenger. Men det er klart at ideen om det autentiske henger sammen med verdier som ærlighet, ekthet, originalitet og sannhet. Antropologen Charles Lindholm skriver: "Authenticity gathers people together in collectives that are felt to be real ... providing participants with meaning, unity and a surpassing sense of belonging" (2008: 1). Det autentiske handler ikke bare om ekthet og opprinnelighet, men også om fellesskap. Tanken er at det autentiske kan binde folk sammen i den oppfatningen at man har et felles opphav, dette gjør at det man oppfatter som autentisk har stor meningsfylde. Autentisitet kan dermed henspille både på noe historisk og noe innholdsmessig: "[C]ollectives are authentic if their biological



heritage can be traced and if the members act in the proper, culturally valued manner”

(2). Fordi det autentiske representerer noe opprinnelig og ekte, og fordi sannhet oppfattes som noe evig og uforanderlig, fremstår også det autentiske som representant for det gode og sanne.

Å skape analogier mellom det autentiske/rene og det sanne/gode, slik romanens falske analogi gjør, er ikke bare en feilslutning. Det er også en måte å redusere virkeligheten på. Platons ideer var, som Gud, evige og uforanderlige, det er noe av det som kan oppfattes som tiltrekkende ved dem – det er enklere å forholde seg til noe stabilt enn noe foranderlig. Den falske analogien som fortelleren utlegger i kapittel VII, refererer også til evigheten. Det autentiske er det som alltid har vært, det er den røde tråden tilbake til en (ofte gyllen) fortid. Myten om det autentiske kan forstås som ønsket om fortidens tilstedeværelse i samtiden – men ikke på samme måte som Linda Hutcheons ”presence of the past”, slik jeg beskrev det i kapittel 2. Hutcheon mener at den historiografiske metafiksjonen åpner opp fortiden, og omskriver den for å hindre at den fremstår som teleologisk og avsluttet. I autentisitetensmyten er det nettopp det motsatte som skjer. Myten er uttrykk for et ønske om å ta del i en uforandret fortid, slik den ”egentlig” var.<sup>80</sup> Noe som selvfølgelig er umulig fordi man ikke kan vite helt hvordan fortiden var, og fordi man alltid er fanget av sin egen, nåtidige forståelseshorisont.

### **”Blasfemi”**

Med bakgrunn i bildet som ble tegnet av fortelleren i forrige kapittel, er det klart at han ikke er typen som stiller seg bak en slik logikk. Fortellerens inngående beskrivelse av Gibreel og Saladins godhet og ondskap, ender med følgende kommentar:

“But, and again but: this sounds, does it not, dangerously like an intentionalist fallacy? – Such distinctions, resting as they must on an idea of the self as being (ideally) homogeneous, non-hybrid, ‘pure’, – an utterly fantastic notion! – cannot, must not suffice” (427).

Her brytes den falske analogien ned. Fortelleren omtaler ideologien han har oppsummert som lite troverdig. Det er en teori som bygger på uholdbare argumenter og en intensjonell feilslutning der man forutsetter at en persons opphav kan si noe om ens identitet eller intensjoner.

Den intensjonelle feilslutning er et begrep fra litteraturvitenskapen, og blir brukt når man blander sammen tekstens mening og det man mener er forfatterens intensjon

---

<sup>80</sup> Ikke ulikt det Bakhtin skriver om eposets funksjon i ”Epos og roman”, se kapittel 2.

med teksten. Men i dette tilfellet bruker fortelleren det om identitet og bedømming av mennesker. Man forveksler en persons identitet med de tanker man har om stedet denne personen er fra. Eller man gjetter seg til noens ”mening” ut i fra deres hudfarge.

Man kan si at rasismen og fremmedfrykten som kommer til syne i romanen, bunner i en slik feilslutning. Måten politimennene behandler Saladin på under arrestasjonen, kommer av at de mistenker ham for ulovlig innvandring, en dom de feller ut i fra hans hudfarge. Hans overdrevne britiskhet ser de ikke på grunn av disse fordommene. Det enkle, og rasistisk baserte, poenget som ligger til grunn her, er at det ikke hjelper å regne seg selv for britisk om man ikke er hvit anglosakser.

Bak den logikken som fortelleren avslører for leseren, skjuler det seg altså rasistiske fordommer, noe som blir eksemplifisert ved politimennenes oppførsel og seriemorderen som herjer i Londons gater i kapittel V. Seriemordene settes i sammenheng med immigrantungdommenes bruk av djevlesymboler (se forrige kapittel), og ryktene om at okkulte sekter har oppstått i immigrantstrøket Brickhall: ”Priests became involved – adding another unstable element – the linkage between the term *black* and the sin *blasphemy*” (288). På denne måten settes logikken det her er snakk om ut i praksis. Immigrantenes fremmedhet utgjør noe urent i det britiske samfunnet, og dette blir koblet sammen med ideen om det onde. Som sitat viser, settes det fremmede (”the term *black*”) og ondskap (”the sin *blasphemy*”) sammen i en fordomsfull og rasistisk (men klassisk) tankegang, og det skapes en direkte analogi mellom identitet og moral.

Den ”blasfemien” som er mest sentral i romanen, dreier seg derfor ikke om en tradisjonell religiøs blasfemi, men en form for kulturell blasfemi. Det blasfemiske prosjektet til fortelleren er – som hos djevelen – å gjøre opprør mot det som blir oppfattet som godt og sant. Og fordi disse to begrepene i romanen har en utvidet meningsstruktur, handler ikke opprøret her først og fremst om religion, men om å avsløre og latterliggjøre stereotype oppfatninger i kulturen, og en logikk som ikke lenger synes å kunne forklare den (post)moderne verden, hvor det *autentiske* mer og mer fremstår som en romantisk-nostalgisk myte.

Det gode og det sanne er i romanen koblet til det rene og det autentiske, og det er denne koblingen det hovedsakelig gjøres opprør mot. Saladin blir en ”djevel” og hans ”ondskap” er dobbel: I indisk kontekst består den i å være inautentisk, og i å svikte sitt opphav, og i britisk kontekst å representere noe fremmed og urent. Romanen kan dermed forstås som fortellerens egne sataniske vers, og hans blasfemi går utenfor en ren

muslimsk kontekst. Hans forræderi er ikke først og fremst av religiøs art, men politisk: Han setter det hybride kulturelle uttrykket foran det autentiske og rene uttrykket, og han argumenterer mot alle former for forenkling av nasjonalisme og rasisme.

Romanen synes dermed å hevde at tanken om at det finnes noe absolutt autentisk og rent, er en illusjon som først og fremst hjelper til med å opprettholde et hierarki og å holde en viss oversikt og orden i virkeligheten. At man må være hvit anglosakser for å kalle seg britisk, er et eksempel på en slik forenkling av realitetene. Fortelleren synes her å være helt på linje med den polske immigranten og faren til Alleluia, Otto Cone, som, slik jeg nevnte det i kapittel 2, hevder at det ikke er mulig å skape orden i virkelighetens kaotiske vesen: ”’The world is incompatible’” (295). Verden henger ikke sammen, mener Otto, den er full av motstridende elementer, og det er en illusjon å tro at man kan skape orden i den ved å bare forholde seg til en forenklet versjon av virkeligheten, man må ta inn over seg nyansene.<sup>81</sup>

Fortellerens og Ottos poeng er altså at man ikke kan tre et forenkling og statisk forklaringssystem over virkeligheten. Problematiske kategorier, som for eksempel identitet, er for komplekse til at de bare kan ses på en måte, og samtidig er de ustabile og i stadig forandring. Tanken synes å være at evige ideer alltid vil være reduserende i forhold til virkeligheten, fordi denne hele tiden skifter.

Denne falske analogien jeg har diskutert her, er også det som knytter bokens mange tilsynelatende løse tråder sammen. Boken har blitt kritisert for å være lite koherent, og noen kritikere ser ikke sammenhengen mellom det som foregår i Gibreels drømmer og det som skjer med ham og Saladin i London og Bombay. Drømmene handler om det som er sant og moralsk riktig, om profeter og åpenbaringer. Virkeligheten i romanen handler om det som er ekte og uekte, autentisk og falskt – Gibreels og Saladins forskjellige måter å forholde seg til India og England og sine egne identiteter. I stedet for å beskrive Gibreel som naturlig fordi han ikke har forsøkt å komme seg unna sin opprinnelige identitet, velger fortelleren, som jeg har vært inne på, å bruke ordet ”good” (427).

---

<sup>81</sup> Salman Rushdie gir også uttrykk for de samme tankene i essayet ”One Thousand Days in a Balloon”, hvor han skriver: ”Obviously, a rigid, blinkered, absolutist world-view is the easiest to keep hold of; whereas the fluid, uncertain, metamorphic picture I’ve always carried about is rather more vulnerable” (Rushdie 1992: 438). Rushdie hevder her at statiske, forenklete modeller av verden er det enkleste å forholde seg til, mens det verdensbildet han selv mener er riktig, er et bilde som stadig forandrer seg, som man hele tiden må fortolke på nytt. Dette er en skjørere modell, fordi den ikke kan sementeres slik et statisk verdensbilde kan, men samtidig er det sannere, fordi det gir et mer realistisk inntrykk av hvordan virkeligheten fungerer.

Slik henger bokens drømmeverden og virkelighetsverden tematisk sammen: Den falske analogiens kobling mellom det sanne og det autentiske er også en kobling mellom Jahilia, London og Bombay. Det går rød tråd fra Mahounds fordømmelse av Jahilias flerguderi i kapittel II og VI, til Changez Salahuddins fordømmelse av Saladin for å ha sveket sin indiske arv i kapittel I. I begge tilfellene handler det om sannhet, men i Changez' tilfelle kobles det sanne til det autentiske.

### **Gibreels sang**

“Of what type – angelic, satanic – was Farishta’s song?” (10), spør fortelleren leseren mens de to hovedpersonene faller gjennom luften i romanåpningen. Sangen Gibreel synger er hentet fra den indiske filmen *Shree 420*<sup>82</sup> fra 1955, og første vers går slik i Gibreels engelske oversettelse: “O, my shoes are Japanese ... These trousers English, if you please. On my head, red Russian hat; my heart’s Indian for all that” (5). Det er tydelig at sangen slett ikke handler om det sataniske eller det guddommelige, men om kosmopolitisme, globalisering og identitet. Også her bruker fortelleren begrepsparet godt-ondt til å betegne noe som heller handler om nasjonalt-internasjonalt, rent-urent eller autentisk-inautentisk. Mens fortelleren hevder at Gibreels sang enten er god eller ond, forholder den seg i virkeligheten ikke til dette spørsmålet. I stedet forholder den seg til et spørsmål om nasjonalitet og identitet.

Det ironiske poenget er imidlertid at Gibreel – som gjennomgående i historien forsøker å ta vare på sin indiskhet – representerer en kultur som kjennetegnes av et voldsomt mangfold. Han, som skal representere det rene og autentiske, viser seg ved nærmere øyesyn ikke å komme fra en kontinuerlige, uforanderlig tradisjon, men fra en mangeartet kultur, slik sangen indikerer. På den måten fremvises den sviktende grunnen som hele denne logikken hviler på.

### **Polysentrisme og eklektisisme: Hinduismens mangfold**

Rushdies forfatterskap henter inspirasjon fra sitt hjemlands kultur, som er sterkt preget av hinduismen. Rushdie er oppvokst i et muslimsk hjem, men som for eksempel *Midnight’s Children* viser, er han sterkt influert av hinduismens mytologi og vesen.<sup>83</sup> Hinduismen er ikke bare et trossystem, men like mye et sosio-politisk system, og det

<sup>82</sup> På engelsk blir tittelen *Mr. 420*. Tallet 420 regnes for øvrig som et ulykkestall i India (se Brians 2004: 10), det er også flightnummeret til flyet som sprenges over den engelske kanal i romanen.

<sup>83</sup> *Midnight’s Children* alluderer mye til den hinduistiske mytologien, særlig til historiene om elefantguden Ganesha og ødeleggeren Shiva.

kan vanskelig skilles fra den øvrige indiske livsverden. Et eksempel på det er kastesystemet og praksisen med å erklære enkelte som kasteløse, som offisielt har vært forbudt siden 1950-tallet, men som likevel fortsatt praktiseres i stor grad.

Hinduismen er et uoversiktlig fenomen som det ikke er mulig å gi noen omfattende presentasjon av her. Mitt poeng er å peke på *det mangfoldige* i dette universet – det Julius Lipner kaller hinduismens polysentrisme (2004: 25). En begrepsavklaring kan delvis forklare dette mangfoldet: ”Hindu” kommer fra det persiske ordet ”hind” som refererer til Indus-dalen hvor ariernes sivilisasjon oppstod omkring 3000 f.Kr. Ordet stammer igjen fra ”sindhu”, som betyr ”sjø” eller ”elv” på indoarisk. Da islam bredte seg til dette området rundt 800–900-tallet, skilte man mellom muslimer og ikke-muslimer, og sistnevnte gruppe ble kalt hinduer. Senere, på 1800-tallet, tok britene, som nå koloniserte India, hindu-begrepet i bruk på samme måte som en referanse til alle de på det indiske subkontinentet som ikke tilhørte de kjente, oversiktlige religionene. Etter hvert tok også hinduene til seg begrepet, og det ble brukt til å skape en samlende nasjonal identitet i kampen mot kolonistynet.

En hindu ble dermed fra starten av definert negativt: Man var hindu i kraft av ikke å være noe annet. Det betyr at begrepet er vidtfavnende og egentlig ganske innholdsløst. Wilfred Smith beskriver begrepet for eksempel hinduisme som ”a notion that cannot but be inadequate” (sitert fra Lipner 2004: 15).

En slik virkningshistorie gjør at spørsmålet om man overhodet kan kalle hinduismen for én religion er et viktig punkt i alle diskusjoner om dette fenomenet. Religionshistorikeren Gavin Flood (2003) spør om ikke religionsbegrepet er en vestlig konstruksjon, og han mener at forståelsen av begrepet hos vestlige teoretikere er sterkt farget av kristendommen. Den oppfatningen at man bare kan tilhøre én religion, og at denne religionen må være koherent og bare kommer fra én tradisjon, er ifølge Flood oppstått på grunn av kristendommens påvirkning på religionsbegrepet. Begrepet er av vestlig opphav, og det er dermed mer tilpasset den vestlige formen for gudsdyrkelse.

Hinduismen skiller seg fra de abrahamittiske religionene (jødedommen, kristendommen og islam) med tanke på funksjon, struktur og kosmisk verdensbilde: Hinduismen er ikke entydig monoteistisk, den har ikke én hellig bok, ikke ett hellig sted, ingen grunnlegger eller sentral institusjon som en kirke eller moské. Praksis – ritualer og etikk – er dessuten viktigere enn tro. Hinduene bruker ikke ordet ”religion”, men sier i stedet ”sanatana dharma” – ”evig dharma”. ”Dharma” kan fra det hellige språket sanskrit oversettes med ”lov”, ”sannhet” eller ”plikt”. Men hva som er sant for

ulike mennesker avhenger av deres sosiale status, klasse, kjønn og sted. Det er mange felles regler, men ulik moral for ulike grupper. På den måten relativiseres det som i Vesten er universelle forståelser av hva som er sant.

Mary Douglas skriver (1997) at oppfatningen om hva som er rent og hva som er urent bygger på to ting: det hygieniske aspektet og respekt for konvensjonene. Tross den eklektiske holdningen, er begge deler viktige i den hinduistiske kulturen. De kasteløse ses på som urene og det er om å gjøre å hindre at de smitter andre med sin urenheter. Men samtidig må det sies at den indiske kulturen som helhet er uren, i den betydningen at den er mangfoldig og uensartet. I en grov inndeling identifiserer Axel Michaels (1998) tre ulike former for hinduisme. Den brahmanske hinduismen tar utgangspunkt i de vediske skriftene<sup>84</sup> og er den formen som de fleste diskusjoner om hinduisme tar utgangspunkt i. "Folkehinduismen" er små, lokale religioner med enkelte overlappinger mot brahmansk hinduisme. Den tredje formen er nyere, grunnlagte retninger innenfor hinduisme, som ofte står i opposisjon til den brahmanske retningen, disse henger sammen med nasjonalistiske bevegelser som vil bruke hinduismen i kampen mot for eksempel muslimene og sikhene i India.

På grunn av den store variasjonen i det som karakteriseres som hinduisme, mener noen det er best å nærme seg fenomenet gjennom å se på familielikheter og finne ut hvilke trekk som er felles for alle retningene, og hvilke retninger som ut i fra dette kan sies å være prototypiske. På den ene siden finner man den lange tradisjonen som tar utgangspunkt i de vediske skriftene, på den andre siden finnes det mange, ofte lokale retninger som ikke anerkjenner disse skriftene og som befinner seg i opposisjon til den dominerende brahmanske retningen.<sup>85</sup>

Michaels hevder at det for en hindu er fullt mulig å være buddhist eller kristen samtidig som man er hindu: "most Indians (including Christians) have no problem belonging to or following various paths at the same time" (Michaels 1998: 19). Han hevder at på grunn av den store variasjonen i religiøs praksis kan ikke dette utgjøre definisjonsgrunnlag for hinduismen som religion. Han velger i stedet å definere den ut i fra den sosiale praksisen som kastesystemet utgjør: "The primary principle of Indian

<sup>84</sup> "Veda" betyr "kunnskapen". De vediske skriftene er de eldste skriftene som finnes i hinduismen. De består av fire forskjellige samlinger med hymner. Det er uklart hvor gamle de er, men de ble samlet til ett verk omkring år 1200 f.Kr.

<sup>85</sup> De lokale variasjonene innenfor hinduismen er store, og Michaels (1998) går så langt som til å hevde at de abrahamittiske religionene har mer til felles med hverandre enn alle formene for hinduisme. Selv om det også finnes mange forskjellige retninger innenfor for eksempel kristendommen, bygger de på mer eller mindre den samme doktrinen.

religiosity is not to be sought in beliefs, doctrines, or rituals, but rather in the socioreligious organization. Thus, if there is a common feature for all of India, it is the caste system” (ibid.). En kaste er noe man fødes inn i, og ikke kan forlate. Det betyr at man – som i jødedommen – primært er hindu av fødsel, og at man kan tro hva som helst og fortsatt være hindu.<sup>86</sup>

Det at hinduismen har overlevd så lenge, blir ofte forklart med at den har hatt en egen evne til å assimilere andre religioner, fordi den ikke er like absolutistisk og fundamentalistisk som mange andre religioner: ”The hindu religions are less dogmatic and more variable than almost any other religion. Keep in mind that there is no official dogma, no obligatory text ... In part of this structure, the Hindu religions have absorbed many other religions” (Michaels 1998: 72). Fordi den hevder å være evig og ikke kan føres tilbake til én grunnlegger, én doktrine, én skrift eller et bestemt tidspunkt, kan hinduismen lettere absorbere nye forestillinger hele tiden, og på den måten utvikle et mangfold som er motsetningsfylt, men ikke motstridig. Man godtar motsetninger og inkonsekvenser. Gjennom historien har de hinduistiske religionene assimilert mange av de andre religionene som har oppstått i India. Men en slik strategi fungerte ikke på monoteistiske religioner som islam. Islams monoteisme og hinduismens polyteisme var ikke mulig å forene, hevder Michaels, og de to retningene har derfor måttet eksistere side om side i India, noe som har vært, og fortsatt er, grobunn for mange konflikter.<sup>87</sup>

”Vi har forlatt monoteismen, og er gått inn i den intellektuelle hinduismens tidsalder”, skriver Thomas Hylland Eriksen (1999: 9) i et essay som ikke handler om religion, men om globalisering og hybriditet. Han peker på at i den postmoderne verden finnes det ikke lenger bare én sannhet og sammenligner dette med en hinduistisk innstilling. Sitatet viser til polysentrismen som man finner i hinduismen og den indiske livsverden. Og dette er, som jeg har vært inne på flere steder i denne oppgaven, en viktig del av *The Satanic Verses*, både estetisk og tematisk. Hylland Eriksen er ikke den eneste som ser en kobling mellom hinduisme og postmodernisme. Michaels sammenligner også det indiske og hinduistiske verdensbildet med postmodernisme: “One might almost say that religious postmodernism is realized in India: Anything goes” (1998: 4). Hinduismen og postmodernismen kan sies å ha noen felles trekk, det er

<sup>86</sup> Michaels tar ikke hensyn til at kastesystemet, og spesielt praksisen med å definere enkelte som kasteløse, ble offentlig forbudt i India allerede på 1950-tallet. Det blir likevel stadig praktisert og er fortsatt en fundamental del av hinduismens tankesett.

<sup>87</sup> Pakistans løsrivelse fra India i 1947 har bakgrunn i disse konfliktene. Rushdie skriver om dette både i *Midnight's Children* og i *Shame* (1983). I *Shalimar the Clown* (2005) skriver han om urolighetene i Kashmir, som også har rot i blant annet konflikter mellom islam og hinduisme.

i begge ismene tendenser til en avvisning av konstruert enhetliggjøring eller kategorisk inndeling: “Indeed, Postmodernism, looks as if it could have been created for India because it makes no attempt to produce *one* order, construct *one* principle where – perhaps – there is none” (9). Dette er, som jeg har vært inne på, et viktig poeng i *The Satanic Verses*, hvor blant andre Otto Cone sier at verden ikke henger sammen på den måten mange vil den skal henge sammen.

De to ismene inneholder felles trekk som er viktige for å forstå Rushdies eklektisisme. Han kan være like inspirert av hinduistisk tankegang, som av vestlig postmodernisme. I et av sine tidlige essays, ”’Commonwealth Literature’ Does Not Exist”, peker han på det han finner fascinerende og inspirerende ved indisk kultur: ”[T]he very essence of Indian culture is that we possess a mixed tradition ... Eclecticism, the ability to take from the world what seems fitting and to leave the rest, has always been a hallmark of the Indian tradition” (Rushdie 1992: 67). Den indiske metoden, skriver Rushdie, innebærer en frihet til å velge og vrake, ikke bare i hinduistiske tradisjoner, men i buddhistisk, islamsk, kristen, engelsk, portugisisk og amerikansk kultur – ”Anything goes”.

Muhammed Sufyan, som i *The Satanic Verses* har emigrert fra Bangladesh<sup>88</sup> til London og eier Shaandaar Café, er av samme mening: ”[L]et us not pretend that Western culture is not present; after these centuries, how could it not also be part of our heritage” (246). For den intellektuelt anlagte Muhammed Sufyan er den vestlige kulturen like mye del av hans kulturelle arv, som indisk – det vil si hinduistisk og islamsk – tankegods. Bare fordi det har vært til stede en kortere periode, er det ikke mindre verdt for ham. Sufyan har en kosmopolitisk innstilling der det beste fra verdens kulturer betyr like mye. Gjennom en slik eklektisk holdning avviser han den falske analogiens gyldighet.

Det er ikke i hinduismen det samme absolutte skillet mellom godt og ondt som i de abrahamittiske religionene, hvor Gud (skapelse, orden) hele tiden utfordres av Djevelen (ødeleggelse, kaos). I stedet virker det gode og det onde i større grad sammen med hverandre. Trimurti-tradisjonen<sup>89</sup> har for eksempel noe som kan beskrives som en hinduistisk treenighet. Tradisjonen forener kretsløpet fødsel (skapelse), liv (bevaring) og død (ødeleggelse), henholdsvis representert ved gudene Brahma, Vishnu og Shiva (se Kloetzli og Hildebeitel 2004: 564). Det henger sammen med troen på reinkarnasjon

<sup>88</sup> Bangladesh var, som Pakistan, tidligere en del av India.

<sup>89</sup> Trimurti-konseptet nevnes blant annet i verket *Mahabharata*.



hvor skapelse og ødeleggelse går i sirkel i et evig forløp, og død hele tiden følges av ny fødsel. Dette tematiseres gjennomgående i *The Satanic Verses*, fra åpningen da Gibreel hevder at for å bli født på ny må man først dø, til Saladin som på siste side kommer til samme konklusjon: "If the old refused to die, the new could not be born" (547).

Selv om Shiva er ødeleggelsens gud i hinduismen, er han ikke utelukkende ond, ettersom død og ødeleggelse er en nødvendig for gjenfødelse og en del av hele det store kretsløpet. Det skarpe skillet mellom godt og ondt som Gibreel står for, kommenteres av hans tidligere elskerinne, nå spøkelse, Rekha Merchant. Etter at "Gud" har åpenbart seg for ham, vandrer Gibreel hvileløst rundt i London, forvirret og fortvilet over at guddommen ikke ville avsløre om han var "overguden" eller "underguden" – ond eller god, singular eller plural. Da dukker plutselig Rekha opp, og hun foreleser for Gibreel om Guds iboende ondskap:

"This notion of separation of functions ... evil versus good, may be straightforward enough in Islam ... but go back a bit and you see that it is a pretty recent fabrication. Amos, eighth century BC, asks: 'Shall there be evil in the city and the Lord hath not done it?'" (323).

Rekhas rolle i teksten er å være en (demonisk) fristerinne overfor (engelen) Gibreel. Samtidig er hun et produkt av hans galskap, og hun representerer den stadig mer uklare skillelinjen mellom drømmeverden og virkelighetens verden. Her forteller hun Gibreel at islams absolutte skille mellom godt og ondt er en konstruksjon, som man ikke finner i tidlige versjoner av de abrahamittiske religionene, og hun refererer til den gammeltestamentlige profeten Amos som sier at alt, også det onde, er av Gud. Sitatet fra Amos kan selvfølgelig tolkes i en rekke teologiske retninger, og inngår i diskusjonen rundt det ondes problem. Rekhas poeng er at Gibreels skarpe skille mellom det gode og det onde ikke kan opprettholdes, fordi begge deler har samme opphav. Poenget er selvfølgelig ikke bare teologisk fundert, men knytter seg opp til det jeg har kalt den falske analogien som bygges opp i boken: Skillene mellom det autentiske og det inautentiske, som Gibreel står for, kan ikke opprettholdes, fordi det man oppfatter som autentisk – for eksempel nasjonal identitet – også er historisk fundert, og ikke noe utenfor tid og rom.

### **Den hybride løsningen: Heltinnen Zeeny Vakil**

I diskusjonene om forandring og metamorfose som føres mellom ulike karakterer i hele romanen, er det store spørsmålet hva som forsvinner og hva som overlever transformasjonen, og i tillegg stilles spørsmålet om det er noe nytt som oppstår.

Muhammed Sufyan trekker frem to romerske skikkelser da han vil muntre opp Saladin, som er deprimeret på grunn av alt som har skjedd ham: "Lucretius tells us ... 'Whatever by its changing goes out of its frontiers ... that thing ... by doing so brings immediate death to its old self'" (276). Lucretius hevder altså at det som forandrer form også forandrer sin essens. Som kontrast, siterer Sufyan også Ovid: "'As yielding wax ... stamped with new design. And changes shape and seems not the same. Yet is indeed the same, even so our souls... [Our spirits] Are still the same forever, but adopt In their migrations ever-varying form'" (276–277). Ovid fremstilles her som en essensialist, som hevder at selv om formen skifter, vil det fortsatt være en essens som forblir uforandret. Mens Lucretius mener, ifølge Sufyan, at alle tings essens avhenger av formen, og at i overgangen mellom to former vil den gamle essens forsvinne.

Det Muhammed Sufyan gjør ved å trekke frem disse to antikke poetene, er å gjøre identitet om til et spørsmål om form og innhold. Det handler i denne sammenhengen selvfølgelig om migrasjon og hva som skjer med identiteten idet man beveger seg fra én kulturell sfære til en annen: Blir man en annen eller forblir man den samme? Eller skjer begge deler på samme tid?

I et sitat fra et av Rushdies essays som jeg tidligere nevnte, skriver han om at migranter er "oversatte" personer ("translated men"), og fortelleren kaller også Gibreel for en "untranslated man" (427). I essayet fortsetter han: "It is normally supposed that something is always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained" (1992: 17). En oversettelse forandrer teksten, nyanser blir borte, men samtidig kan nye nyanser oppstå som en følge av det nye språkets muligheter. Dessuten, så lenge det er en kompetent oversettelse, vil kjernen i teksten som regel overleve en oversettelse. Det er dette som ligger i Rushdies oversettelsesmetafor. Migranter kan velge om de vil "oversettes" til den nye kulturen de beveger seg inn i, eller om de vil forbli som de er. Mens Gibreel på den ene siden forsøker å forbli den han er da han kommer til England, forsøker Saladin å bli noe annet, å la seg sømløst oversette. Den hybride løsningen som romanen taler for, blir ivaretatt av andre personer.

Å respektere konvensjonene, slik Mary Douglas beskriver det – for eksempel å forbli indisk når man er født som det – kan i denne sammenhengen sies å være å opprettholde tanken om renhet og autenticitet. Gibreel blir av fortelleren fremhevet som en som er tro mot tradisjonen, en som bevarer kulturell orden og hierarki. Han tar vare på det han oppfatter som indisk og stiller seg skeptisk til alt annet, han liker for

eksempel bare indiske filmer (440). Hans indiskhet kommer tydelig til syne i karaktertegningen av ham. Som hentet ut fra en Bollywoodfilm, kommer han syngende og dansende inn i fortellingen:

”Gibreel, the tuneless soloist, had been cavorting in moonlight as he sang his impromptu gazal, swimming in air, butterfly-stroke, breast-stroke, bunching himself into a ball, spreadeagling himself against the almost-infinity of the almost-dawn, adopting heraldic postures, rampant, couchant, pitting levity against gravity” (5).

Fokuset ligger på hans fysiske bevegelser og fakter. Med sin utpregete kroppslighet står han i sterk kontrast til den stive Saladin. Gibreel har en voldsom ekspressivitet og et eksplosivt temperament, noe som kan se ut til å parodierte den gamle orientalistiske oppfatningen om at ikke-europeiske folkeslag styres av følelser og ikke fornuft.

I stedet for å tilpasse seg London og bli britisk, vil Gibreel heller gjøre London indisk. Gibreel ankommer England som en erobrere: ””Rise ’n’ shine! Let’s take this place by storm”” (131). Etter å ha landet på den engelske stranden, spiser han en neve snø, noe som kan oppfattes som en allusjon til Vilhelm Erobreren som, ifølge myten, startet invasjonen av England med å spise en neve sand fra stranden han gikk i land på (Brians 2004: 36).<sup>90</sup>

I slutten av kapittel V fantaserer Gibreel om at han svever over London, og i sin antatte guddommelighet bestemmer han seg for å la en hetebølge ramme byen: ””City ... I am going to tropicalize you”” (354). Deretter følger en lang liste over det han mener er fordeler ved å gjøre London mer tropisk:

“Gibreel enumerated the benefits of the proposed metamorphosis of London into a tropical city: ... institution of a national siesta ... new birds in the trees (macaws, peacocks, cockatoos), new trees under the birds (coco--palms, tamarind, banyans with hanging beards). Improved street-life, outrageously coloured flowers ... better cricketers ...” (ibid.).

Gibreels liste inkluderer et mer avslappet liv med bedre vær, fargerike blomster og dyr, bedre cricket osv. Hele listen er en sammenhengende stereotyp fremstilling av indisk historie, kultur og natur, og den kan leses som et ironisk spark til migranternes og eksilanters romantisering av hjemlandet.<sup>91</sup>

Dette viser at Gibreel egentlig ikke er interessert i å fødes på ny, tross at han insisterer på dette overfor Saladin mens de sitter som gisler i flyet i kapittel I. Men samtidig synes fortelleren med denne scenen å fremvise det håpløse prosjektet det er å

<sup>90</sup> Verken Gibreels eller Saladins forsøk på å erobre England er like vellykket som Vilhelms hærtokt. Men allusjonen indikerer likevel migrantenes påvirkning på engelsk kultur, slik Vilhelms kolonisering fikk over det engelske språket og styresettet.

<sup>91</sup> Dette poenget eksemplifiseres også i tittelen på Rushdies første essaysamling *Imaginary Homelands* (1992).

prøve å forbli ren – uberørt av sine omgivelser – og for å forsøke å forandre omverden i stedet for seg selv. Den frelsen som ”engelen” Gibreel har å tilby England har ingenting med moral å gjøre, det er ikke en frelse fra det (tradisjonelt) onde, men fra det som han selv oppfatter som ”ondt” – den britiske virkeligheten.

Om Gibreels håp om å forandre London etter sin egen smak viser seg fåfengt, er heller ikke den motsatte strategien fremstilt som noe godt alternativ. Saladin fremtrer som Gibreels anti-tese i det meste. Han har, som etternavnet Chamcha antyder,<sup>92</sup> adaptert den britiske kulturen. Beskrivelsene av ham på første side,<sup>93</sup> viser en parodi av en tilknapet, stiv engelskmann i dress og med en bowlerhatt på hodet, som blir irritert på den like parodisk indiske og syngende ”villmannen”, Gibreel. Som svar til Gibreels eklektiske og kosmopolitiske sang i åpningen av romanen, begynner Saladin å synge ”Rule, Britannia!” – det britiske imperiets hymne.

Saladin har så å si bygget seg om fra inder til stereotyp engelskmann: “This face was handsome in a somewhat sour, patrician fashion, with long, thick, downturned lips like those of a disgusted turbot, and thin eyebrows arching sharply over eyes that watched the world with a kind of alert contempt” (33). Han beskrives som arrogant, snobbete og overlegen, og i tillegg har han lagt til seg en britisk aksent. Fortelleren vektlegger det konstruerte i fremtoning hans: “Mr. Saladin Chamcha had *constructed* this face with care – it had taken him several years *to get it just right*” (33, min kursivering). Saladins gretne, men snobbete fremtoning, hans sure munn og det nedlatende blikket han møter verden med, er et utseende han bevisst har lagt seg til. Han ønsker å være så engelsk som mulig, men fremstår i stedet som en latterlig anakronisme, som en britisk lord fra Victoriatiden, da England regjerte over store deler av jordkloden. I det hele tatt fremstår Saladin i sitt vesen mer britisk enn britene.

Likevel viser det seg at Saladins prosjekt om å bli fullstendig britisk er like fåfengt som Gibreels forsøk på å gjøre London indisk. For Saladin fremstår både hans nye og hans gamle hjem etter hvert som fremmede. I Bombay sier han til barndomsvenninnen Zeeny Vakil: “This isn't home. It makes me giddy because it feels

---

<sup>92</sup> ”Chamcha” betyr ”skje” på hindi, men er også et skjellsuttrykk som betyr spyttlikker, opportunist eller lignende og ble særlig brukt om folk som tok til seg den britiske kulturen, for eksempel det å spise med skje (se Brians 2004: 8). Bruken av ordet på denne måten kan observeres i *The Moor's Last Sigh*: ”the congress was acting like chamchas” (1995: 133). Samtidig indikerer Saladins fornavn nesten det motsatte. Det alluderer til den kjente muslimske hærføreren som kjempet mot de kristne korstogene (Brians 2004: 8). Saladin Chamcha betyr altså både en som underkaster seg den vestlige verden, og en som kjemper imot den.

<sup>93</sup> ”a fastidious shadow falling headfirst in a grey suit with all the jacket buttons done up, arms by his sides [and a] bowler hat on his head” (3).

like home and is not. It makes my heart tremble and my head spin” (58). India er ikke slik han husker det, selv om det fremdeles gir en følelse av å være hjemme. Det nye England han kommer tilbake til etter den mislykkede India-reisen, gir den samme følelsen av fremmedhet: ””This isn't England,’ he thought ... He was being forced towards the conclusion that he had indeed died in the exploding aeroplane and that everything that followed had been some sort of after-life” (158). India er ikke Saladins hjem, men det føles slik, og England, som lenge har føltes som hjemme, fremstår med ett som noe fremmed og ugjenkjennelig.

Saladin er altså fremmedgjort både ”hjemme” og ”borte”, og dermed har de to kategoriene blitt meningsløse, fordi det som fyller de med innhold er borte: India kan ikke lenger være Saladins hjem fordi han har brutt med alt landet representerer, og samtidig nektes han å gjøre England til sitt hjem fordi han selv ikke lenger representerer det som skal til, da hans indiske/demoniske kropp overskygger hans britiske vesen. Han opplever plutselig å stå hjemløs i verden, og må ta til takke med den hybride kombinasjonen av de to virkelighetene han tilhører: Brickhall – det asiatiske immigrantstrøket i London.

I *Maps of Englishness* (1996) skriver Simon Gikandi om hva som skjer med identiteten til både de koloniserte gruppene og kolonistene etter kolonialismens fall. I motsetning til slik det ofte blir fremstilt, var det ikke bare koloniene som ble påvirket av kolonistene, men også omvendt, kolonistene ble påvirket av sine kolonier. Og på samme tid: Om imperiet ødela de kolonisertes identitet, skapte de også nye identiteter.

Britiskhet er, ifølge Gikandi, derfor en kvalitet som går langt utover Storbritannia:

”Britishness seems to have become a cultural value that transcends the British Isles, a value that is encapsulated by the logic of the colonial and postcolonial experience. Britishness is the sum total of the culture created in the colonial encounter and it seems to have survived empire in the name of modernity” (1996: 203).

Britiskhet, hva det nå skulle være, er altså i dag farget av kolonialismen. Det britiske kan ikke forstås utelukkende basert på engelsk historie, man må også ta i betraktning imperialismens effekt på britene selv. Eller som forfatteren Hanif Kureishi sier det: “It is the British, the white British, who have to learn that being British isn’t what it was” (her sitert fra Gikandi 1996: 204). Saladins parodiske oppfatning av hva det vil si å være britisk, og Gibreels ønske om å ”tropikalisere” London, er satiriske kommentarer til Gikandis og Kureishis poeng om at i den postkoloniale perioden er ikke nasjonal identitet det samme som før.

Et annet ironisk poeng i denne kolonihistorien er at ideer som europeerne brakte ut til sine kolonier, etter hvert slo tilbake på dem selv. Ideene om nasjonalisme og patriotisme som kolonialistene hadde feiret, ble innad i koloniene viktige i frigjøringskampene på midten av 1900-tallet. Men en slik ny nasjonalisme skapte også ny spørsmål: Hvor, og hva, var ”hjemme”? Hvordan skulle koloniene skape seg en nasjonal identitet, som ikke var basert på tiden som koloniserte, når det før denne tiden ikke hadde vært noen nasjonalfølelse eller nasjon i disse landene.

For Saladin representerer ikke India et hjem, og etter hvert gjør heller ikke England det. For Gibreel fremstår India som et hjem, men i stor grad som en nostalgisk og romantisk idé. At konseptene ”hjemme” og ”borte” ikke lenger gir mening samme mening som før, er et av poengene i *The Satanic Verses*. Teksten hevder av at innholdet i disse kategoriene ikke er det samme som tidligere, ens ”røtter” befinner seg ikke nødvendigvis der man er født, men der man velger å plante de. Samtidig er det ikke mulig å koble seg helt fra sitt kulturelle opphav.

Paradokset som mange opplevde etter kolonialismen var en slik følelse av hjemløshet både i senteret og i periferien. Gikandi nevner for eksempel Joan Rileys bok *The Unbelonging* (1985) som et eksempel hvor hovedpersonen blir avvist i England fordi hun er svart, og avskydd i hjemlandet, Jamaica, fordi hun har vært i England. Hun opplever det paradokset i tilværelsen hvor både myten om å komme hjem og myten om å reise bort løses opp. Dette er noe av det samme som Saladin opplever når han kommer tilbake til England etter å ha vært i India, og ikke lenger blir oppfattet som engelskmann, men heller som en demonisk inder.

De to opprørske tenåringer Anahita og Mishal Sufyan er i *The Satanic Verses* døtre av Muhammed og Hind som driver Shaandaar Café, og i motsetning til sin mor tar de godt imot Saladin da han dukker opp i demonskikkelse. Men Saladin er tilbakeholden overfor de to. Da han i kapittel V må ta til takke med indisk frokost, blir han fornærmet over å få servert ”utenlandsk” mat, men angrer seg straks og prøver å forklare at han oppfatter seg selv som britisk og ikke indisk. Søstrene spør da retorisk hva han tror de er, er ikke de også britiske? ”But they weren't British, he wanted to tell them: not *really*, not in any way he could recognize. And yet his old certainties were slipping away by the moment, along with his old life” (259). Saladins oppfatning om hva som er britisk blir satt på prøve av tilstedeværelsen til de to søstrene. Den blandingen av indisk og britisk kultur de representerer, skaper kaos i Saladins kategorisk inndelte verdensbilde. Han synes å mene at man ikke blir britiske bare av å

snakke engelsk, høre på Madonna og bo i London, det må noe mer til. Det ironiske poenget er at Saladin preges av de samme fordommene som rammer ham selv. Han bedriver den samme demoniseringen av indere som han selv er offer for.

Søstrene representerer en hybrid identitet. De befinner seg mellom Hind, som drømmer om Bangladesh, og Muhammed, som har innfunnet seg med å være i London, og som i det hele tatt inntar en kosmopolitisk innstilling til verden. Anahita og Mishal lever slik i et stående kompromiss. Foreldrenes navn, Hind og Muhammed, finner man også igjen i Jahilia-fortellingen i kapittel II og VI, der det handler om erkefiendene Hind og Mahound (som nevnt en forvrenging av Muhammed) som kjemper om makten over byen og templene. De to representerer hver sin ideologi og spenningen mellom dem kommer til syne i enkel symbolikk: ”’You are sand and I am water,’ Mahound says. ’Water washes sand away.’ ’And the desert soaks up water,’ Hind answers him. ’Look around you’” (121). Sand og vann – det er en variant av de klassiske motsetningene ild og vann, hvor vannet på den ene siden kan slukke ilden, mens ilden på den andre siden kan fordampe vannet. Replikkvekslingen her viser en nærmest anti-dialektisk holdning fra begge parter, en innstilling langt fra den teksten selv fremmer. Hind og Mahound representerer, som ekteparet Sufyan, hvert sitt kompromissløse ytterpunkt som er umulig å forene, der den ene må utslette den andre for å vinne.

Søstrene Sufyan befinner seg mellom disse ytterpunktene og representerer et hybrid uttrykk. Det at de er unge indikerer at de to representerer fremtiden, og det er en viss optimisme å spore, for eksempel i det at Mishal blir gift og slik representerer nytt liv, mens Hind, som representerer de kompromissløse innstillingene, dør i brannen i Shaandaar Café i kapittel VII. Dette kan leses som et eksempel i teksten hvor det gamle dør for at det *nye* skal bli født.

### **Zeenys verden**

Det blir Zeeny som til slutt får Saladin til å forstå at han kan være indisk uten å måtte innta en stereotyp rolle. Zeeny (eg. Zeenat) Vakil er indisk lege, kunstkritiker, politisk aktivist og barndomsvenninne av Saladin, og hun er en av de få karakterene som ikke omtales i ironiske vendinger av fortelleren eller andre personer i romanen. Hun er også den som taler tydeligst mot den falske analogien som jeg har diskutert. På den måten blir hun en alliert av fortelleren, og hun hevder også mye av det samme som Rushdie gjør i sine essays. Som en sterk og intelligent kvinne med tydelige oppfatninger om kulturelle spørsmål, fremstår hun som en slags heltinne i fortellingen, og markerer seg i

forhold til den gjennomgående misogynien som fremvises i romanen (blant annet av imamen i kapittel IV). Med en sterk livsgnist – ”immersed in life up to her neck” (534) – stiller hun som en sterk kontrast til mange av personene som dør mot slutten av romanen, og hun blir også den som redder Saladin fra undergangen.

Saladin møter Zeeny igjen etter mange år da han drar tilbake til India for første gang siden han brøt kontakten med faren. De to blir raskt elskere og hun forsøker å overbevise Saladin om at hans forsøk på å bli britisk er fåfengt og at han heller burde flytte tilbake til India. Zeeny er opptatt av å vise at den indiske kulturen ikke er så primitiv og barbarisk som Saladin på den ene siden mener, samtidig hevder hun at den heller ikke er så samlet og entydig som den nasjonalistiske hindubevegelsen på den andre siden hevder. Hun har skrevet en bok der tittelen, *The Only Good Indian*, spiller på et sitat fra den amerikanske generalen Philip H. Sheridan i 1869: ”The only good Indians I ever saw were dead” (Brians 2004: 20). Tittelen spiller også direkte på den falske analogien som er diskutert her. Å være en god inder betyr for Zeeny å være slik det er forventet at man skal være: Å ta på seg en stereotyp rolle, eller å forsøke å være det man oppfatter som autentisk, men dette er døden for kulturen fordi det hindrer utvikling. Teksten får på den måten frem at den indiske nasjonalismen (”hindutva”) ikke er noe bedre enn den britiske. Gikandi og Kureishis poeng gjelder også her: det er ikke gitt at man må være hindu, eller asiat for den saks skyld, for å være inder.

Hindunasjonalistene bygger opp under autentisitetensmyten som Zeeny kjemper imot. Som hun sier til Saladin i kapittel I: ”Why should there be a good, right way of being a wog? That’s hindu fundamentalism” (52). Det er ingen korrekt måte å være inder – eller brite – på, det *autentiske* er en konstruksjon, mener Zeeny. Tanken om at det skulle være en god/ekte måte å være inder på, er for henne en tvangstrøye som hindrer fri utfoldelse og utvikling. Det er derfor Zeeny hevder at det å være en god inder er å være en død inder: En slik innstilling, hvor det man oppfatter som autentisk og naturlig dyrkes, vil til slutt ikke føre noe steds hen, fordi det ikke frembringer noe nytt. Innsikten som Saladin kommer frem til mot slutten av romanen – at det gamle må dø for at det *nye* skal bli født – er dermed ikke annet enn det Zeeny har påstått hele tiden.

Boken hennes er imidlertid ikke en antropologisk studie, men en kunstkritikk hvor hun skriver om mangfoldet i indisk kunst, med sterke politiske undertoner:

“She was an art critic [with a] book on the confining myth of authenticity, that folkloristic straitjacket which she sought to replace by an ethic of historically validated eclecticism, for was not the entire national culture based on the principle of borrowing what-ever clothes seemed to fit, Aryan, Mughal, British, take-the-best-and-leave-the-rest?” (ibid.)



Zeeny mener at India lider under en falsk, nasjonalistisk basert autentisitetetsmyte. Denne myten opplever hun som en tvangstrøye, og som en innsnevrende, normativ definisjon på hva det indiske skal være.<sup>94</sup> Teksten hevder med andre ord at det ligger både galskap, fangenskap og død i å påstå at noe er autentisk.

Zeeny kjemper for å erstatte denne autentisitetetsmyten med det hun kaller ”historisk forankret eklektisisme”. Måten hun gjør det på, er å gå vitenskapelig til verks. Hun vil bevise at den indiske kulturen ikke kjennetegnes av en ubrutt tradisjon eller noe spesifikt ”indisk”, men at den i stedet er en hybrid, en blanding av mange forskjellige impulser. Kulturen kjennetegnes av en pragmatisk holdning der man velger og vraker blant ulike inntrykk, og ikke av et ønske om å bevare noe ”opprinnelig”.

Særlig er hun opptatt av India under det muslimske Mughal-styret på 1500-tallet, som var preget av Akbar Mughals store toleranse og vektlegging på forsoning mellom hinduer og muslimer.<sup>95</sup> Hjemme hos Saladins far får hun øye på flere malerier fra denne perioden:

”The pictures also provided eloquent proof of Zeeny Vakil’s thesis about the eclectic, hybridized nature of the Indian artistic tradition. The Mughals had brought artists from every part of India to work on the paintings; individual identity was submerged to create a many-headed, many-brushed Overartist who, literally, *was* Indian painting. One hand would draw the mosaic floor, a second the figures, a third would paint the Chinese-looking cloudy skies ... you could see the Hindu and Muslim philosophy forming their characteristically late-Mughal synthesis” (70).

Fortelleren legger her ut om det Zeeny opplever som en eklektisk, hybrid og uren estetisk tradisjon i India. Blandingen mellom flere tradisjoner vektlegges, og samlet går de opp i en høyere syntese (”Overartist” – dette blir beskrevet som en mangel på skikkelse og minner dermed om en indisk guddom). Denne kunsttradisjonen blander blant annet muslimsk mosaikk, kinesisk inspirert malerkunst og hinduistisk filosofi. Estetikken som beskrives her, minner mye om den nærmest anti-klassisistiske estetikken som ligger til grunn for *The Satanic Verses*, slik jeg beskrev det i kapittel 2.<sup>96</sup> Poenget med denne scenen må være å peke på at det er en sammenheng mellom en uren estetikk og en hybrid identitet. Det Zeeny ønsker å få frem, er at kulturen (for eksempel den nasjonale estetikken) er med på å forme den nasjonale identiteten. Ved å vise at

<sup>94</sup> Otto Cone bruker også metaforen med tvangstrøyen (”straitjacket”) når han i kapittel V ber sin datter Alleluia om finne frem tvangstrøyen om noen skulle påstå at verden på noen måte er enhetlig og ensartet (se s. 295).

<sup>95</sup> I *The Enchantress of Florence* (2008) skriver Rushdie blant annet om Akbar Mughal og hans styresett.

<sup>96</sup> Klassisismen kan ses på som estetikken svar på den falske logikken det handler om i dette kapitlet. Som jeg pekte på i kapittel 2 er *The Satanic Verses* blant annet i sin form nærmeste anti-klassisistisk idet den hele tiden bryter med seg selv og synes å motarbeide leserens trang til å gjøre romanen enhetlig og helhetlig.

kulturhistorien ikke er noen entydig, lukket og homogen tradisjon, kan hun samtidig få frem sitt poeng om at det er mange måter å være inder på.

Zeenys prosjekt er å få Saladin til å skjønne dette, at India ikke er slik han tror det er:

“If you’re serious about shaking off your foreignness, Salad baba, then don’t fall into some kind of rootless limbo instead ... You should really try and make an adult acquaintance with this place, this time. Try and embrace this city, as it is, not some childhood memory that makes you both nostalgic and sick. Draw it close. The actually existing place” (541).

Zeeny hevder at Saladin har et forvrengt bilde av India. Saladins India eksisterer først og fremst som et barndomsminne, og han har ikke et realistisk forhold til kulturen og landet. Zeeny ber ham forsøke å se India slik det faktisk er. Saladins endimensjonale (og nærmest orientalistiske) fantasi om landet er uholdbar. Skal han oppholde seg i India må han ta inn over seg hele mangfoldet i kulturen.

Slutten på romanen er flertydig. Som nevnt, har Saladin Chamchas navn en dobbelthet i seg. Fornavet alluderer til hærføreren Saladin som kriget mot Vesten, mens etternavnet på hindi refererer til en som tar til seg vestlig kultur. Denne dobbeltheten er også å finne i historien om Saladin. En roman som fremmer hybriditet og urenheter og som menneskeliggjør migranter, ender med at den største migranten av dem alle gir opp sin eksil-tilværelse og finner tilbake til røttene sine og blir indisk igjen. Det kan altså se ut som om teksten her tematisk sett også utfører den samme snuoperasjonen som jeg beskrev i kapittel 2 – romanen nuller ut sine egne påstander for å fremvise relativitetens sannhet. Men samtidig er det klart at det India Saladin gjenoppdager, ikke er det han forlot. Det er derimot et India kjennetegnet av det hybride og urene.

Dette kapittelet har trukket inn og latt seg inspirere av flere forskjellige fagområder: filosofi, religionshistorie og kolonihistorie. Poenget med dette har vært å gi flest mulig perspektiver på det jeg oppfatter som kjernetematikken i *The Satanic Verses*: Kritikken av det jeg har kalt en falsk analogi. Romanen utfører en kritikk av flere former for statiske, absolutistiske og reduserende virkelighetsbilder. Ved å sette likhetstegn mellom kategorier som det *autentiske*, det *rene*, det *sanne* og det *gode*, konstruerer enkelte personer i romanen et konstant og ensartet bilde av en verden som teksten hevder tvert imot er i stadig forandring og umulig å sammenfatte bare ut i fra ett livssyn eller ståsted.

Romanen peker samtidig på en uholdbar sammenblanding av identitet og moral. Immigrantene i fortellingen oppfattes som noe fremmed og urent i det britiske samfunnet. Dette betyr videre at de blir sett på som onde, fordi det gjennom den falske analogien skapes ”linkage between the term *black* and the sin *blasphemy*” (288).

I stedet fremhever romanen virkelighetens mangfoldighet og pluralitet og hevder at ingen kategorier er faste, evige og uforanderlige. Derimot er det gode, sanne og skjønne alltid mulig (og nødvendig) å definere på nytt, og samtidig kan det *urene* – eller *hybride* – også være både godt, skjønt og sant. Jeg har brukt hinduismen som et eksempel på et livssyn hvor sannheten ikke finnes i entall, men hvor polysentrismen er sterkt til stede i en levende tradisjon. Her finnes det også en kobling til postmodernisten Rushdie. I begge disse ismene som han er inspirert av, er det en pluralistisk holdning til virkeligheten, både til det at flere (motstridende) virkelighetsbilder kan eksistere samtidig, og til det at elementer fra ulike hold kan blandes for å skape noe nytt.

Det er dermed det hybride mennesket som er helten i fortellingen – det bryter ned de faste kategoriene og forstyrrer på slik den statiske verdensanskuelsen. Et ironisk eksempel er selvfølgelig Saladins første oppfatning av Anahita og Mishal som ikke *egentlig* engelske. De kler seg riktignok vestlig og snakker engelsk, men lever samtidig en indisk livsstil sammen med sine foreldre.

I sin debutbok, *Grimus*, skriver Rushdie ”[A] man is sane only to the extent that he subscribes to a previously construction of reality” (2003: 62). Det er en annen måte å formulere den falske analogien på. Sannhet er det tradisjonen sier er sant. Denne oppfatningen gjør det *autentiske* til det *sanne* (for eksempel at om man er indisk må man være sånn og sånn, slik Saladin synes å tro).

Zeeny Vakil er, sammen med Otto Cone, den som tydeligst taler for det *hybride* i romanen. Gjennom sin kunstkritikk og politiske aktivisme vil hun vise hvordan det indiske samfunnet består av mange ulike tradisjoner som blandes sammen, hinduismens mangfoldighet er et annet eksempel på det. Dette bruker hun videre til å argumentere for at det ikke finnes noen korrekt måte å være indisk på, tradisjonen må ikke brukes for å hindre utvikling av kulturen.

Heri ligger koblingen mellom det *hybride* og det *nye*. Svaret på spørsmålet ”How does newness come in to the world?” (8), som stilles flere ganger i romanen, er at det *nye* oppstår gjennom blandinger, slik fortellingen om Historienes hav (Rushdie 1991) beskriver det. Koblingen mellom alle de forskjellige filosofiske kategoriene jeg har vært innom i dette kapittelet – det *rene*, det *sanne*, det *gode* og det *autentiske*, det

*urene* (eller hybride) osv. – ligger i dette. Det kan virke som om disse ikke har noe med hverandre å gjøre, men i romanen forholder alle disse kategoriene seg til tanken om evolusjon. Kritikken som romanen utfører påpeker at den oppfatningen at det *gode* er rent og at det *sanne* er autentisk, hindrer utvikling av kulturen. Teksten påpeker at utvikling bare kan skje gjennom en eklektisk holdning til virkeligheten. Om det *urene* eller hybride blir sett på som ondt, som noe uønsket, vil kulturen ikke utvikle seg.<sup>97</sup>

Poenget med den falske analogien blir aldri eksplisitt uttalt i *The Satanic Verses*, og det kan derfor være vanskelig å se hvordan det kommer til uttrykk. Men det er et annet sted i Rushdies bibliografi hvor disse tankene tydeligere blir formulert. *The Moor's Last Sigh* (1995) handler blant annet om en indisk maler som maler i den tradisjonen Zeeny er opptatt av i *The Satanic Verses*. Sønnen hennes, maureren selv, beskriver sin mors estetikk på denne måten:

”Aurora had apparently decided that the ideas of impurity, cultural admixture and *mélange*, which had been, for most of her creative life, the closest thing she had found to a notion of the Good, were in fact capable of distortion, and contained a potential for darkness as well as for light. This ‘black moor’ was a new imagining of the idea of the hybrid ... of evil” (303).

Her uttales koblingen mellom urenhet, hybriditet og det gode eksplisitt, og samtidig kobles estetikk og etikk sammen gjennom det at kunsten representerer noe godt. Men det er samtidig et element av resignasjon til stede. Synet på det *hybride* er ikke lenger utelukkende positivt og for Aurora Zogoiby er ikke lenger koblingen mellom hybriditet og det gode like naturlig som den er for Zeeny Vakil.

Zeeny dukker for øvrig også opp i denne romanen som kurator for Aurora. Hun fremstår her som et portrett av postkoloniale tenkere som for eksempel Bhabha, noe ikke minst tittelen på hennes bok røper: ”*Imperso-nation and Dis/Semi/Nation : Dialogics of Eclecticism and Interrogations of Authenticity in A.Z*” (329). Tittelen er nærmest en parodi på tittelen til en av Bhabhas egne artikler,<sup>98</sup> og den parodierer også det kompliserte språket som mange postkoloniale tenkere kritiseres for å bruke.

Zeeny blir til slutt drept av terrorister i denne romanen. Om det skal leses som et symptom på at hennes ideer ikke lenger gjelder i *The Moor's Last Sigh*, er det ikke plass til å undersøke her. Men man må kunne si at hun uansett er den intellektuelle heltinnen i *The Satanic Verses*.

<sup>97</sup> Denne holdningen representeres tydeligst i romanen av den fundamentalistiske imamen i kapittel IV. Han vil knuse klokkene og stoppe all historisk utvikling, fordi han mener at da Koranen var ferdigskrevet var all nødvendig kunnskap – kunnskapen som er gitt fra Gud – overlevert til menneskene.

<sup>98</sup> “DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation”, fra *Location of Culture* (1994).



## Kapittel 5: Det doble blikket

*“[We] are inescapably international writers at a time when the novel has never been a more international form ... cross-pollination is everywhere” (Salman Rushdie, her sitert fra Cornwell 1990: 185).*

Ved å la metamorfosen være et bærende prinsipp i *The Satanic Verses*, setter Salman Rushdie fokus på det *urene* og det *hybride*. Dette artikuleres i romanens gjennomgående spørsmål om hvordan det *nye* kommer til verden.

Svaret på spørsmålet romanen stiller, er at bare gjennom metamorfe og urene blandinger kan det *nye* utvikle seg i kulturen. Det er en påstand som relativiserer sannhetsbegrepet – dette er i romanen koblet til autentisitets- og renhetstanken, en kobling som blir forkastet. Romanens prosjekt får på den måten et ”blasfemisk” preg over seg, men blasfemien handler mer om å stille spørsmål til vedtatte sannheter i kulturen enn i religionen. Dette skal jeg utdype i det følgende.

### Det metamorfe

Det meste i denne romanen er ikke hva det ser ut til å være. Rushdie har selv uttalt at han ville skrive en roman om transformasjon, og dette motivet viser seg i alle de ulike delene av romanen jeg har tatt for meg. Som jeg viste i kapittel 2, er dette en roman som skifter form og sjanger hele tiden. Den går fra det ene ytterpunktet til det andre, begynner i nærmest høymodernistisk, ekspressiv stil og ender i dickenssk sentimentalitet.

Bakhtin argumenterer for at det er romanformens natur å ha en slik plastisk form. Han mener at romanens unike posisjon består i at den har mulighet til å inkorporere andre sjangre og få dem til å fremstå i nytt lys. Man kan si at i *The Satanic Verses* understrekes dette poenget tydelig. Både selve historien og hovedpersonene antar også en metamorf karakter. Gibreel og Saladin forvandler seg til engel og djevel, mens historien svinger mellom drømmer og virkelighet, og nye fortellinger formelig lekker inn i hovedhistorien. Det metamorfe kommer også til uttrykk gjennom det jeg kalte ”ambivalente markører” i kapittel 2 – ”it was so, it was not”. Fordi alt hele tiden er i forandring, kan slike selvmotsigelser sies å ha noe for seg og romanen får karakter av det fantastiske.

Romanens forteller gjennomgår også stadig vekk metamorfoser, og som jeg viste i kapittel 3, smelter han til tider sammen med hovedpersonene. Gibreel, Mahound og fortelleren inngår i en treenighet, og det er til tider uklart hvem som er hvem her. I åpenbaringsscenen i romanens kapittel II opererer alle tre som deltagere og tilskuere samtidig, noe som blir uttrykt i følgende passasje: ”I emerge, Gibreel Farishta, while my other self, Mahound, lies *listening*, entranced, I am bound to him, navel to navel, by a shining cord, not possible to say which of us is dreaming the other” (110). Samtidig som fortelleren her glir sammen med sine hovedpersoner, så er det i andre deler av boken tydelig at han ikke bør forstås som den djevelen han prøver å fremstille seg som. I kapittel 3 viste jeg at fortellerens overtydelige hint om at han er selveste Satan ikke bør tas alvorlig, i stedet er det flere ting som antyder at han er en kritisk humanist og muligens også en immigrant.

### **Det hybride**

Det metamorfe, som man finner på alle plan i romanen, resulterer i at romanen får en hybrid karakter, og jeg har brukt dette til å peke på romantekstens ideologiske fremhevelse av urenheter. Romanens språk, form og tematikk har hybride trekk. Språket har ikke vært behandlet i denne avhandlingen, men et utdrag kan vise Rushdies særegne stil: ”’Ohé, Salad baba, it’s you too good. What-ho, old Chumch’. At which the other, a fastidious shadow falling headfirst in a grey suit with all the buttons done up, arms by his side, taking for granted the improbability of the bowler hat on his head” (3).

Uanstrengt beveger teksten seg her fra det muntlige, indiske uttrykket “Ohé, salad baba” i Gibreels replikk, til å la fortelleren bruke engelske uttrykk som ”taking for granted” og fremmedord som ”fastidious”. Multikulturaliteten som kommer til syne i språket, viser

seg også tematisk. Som jeg diskuterte i kapittel 4, får ideen om det hybride og urene i romanen en moralsk betydning, det blir sidestilt med ondskap. Dette kobles videre opp til tanken om at polyteisme – det å ha flere guder – er ondt. Renhet og autenticitet blir motsatt sidestilt med godhet og med monoteisme. Men romanen dekonstruerer samtidig denne tankegangen, hovedsakelig gjennom Zeeny Vakil som hevder at den indiske historien viser at det som blir oppfattet som rent og autentisk indisk egentlig er en blanding av mange tradisjoner – det finnes ikke noe ekte opprinnelig indisk. Dette kommer også til uttrykk i den antikklassisistiske estetikken i romanen. Den bryter med seg selv og synes å motarbeide leserens trang til å gjøre romanen enhetlig og helhetlig, slik klassiske formregler tilsier.

### **Det nye**

Alle forsøk på å gjøre noe autentisk og rent fungerer reduserende og hindrer utvikling i kulturen og sivilisasjonen, hevder Zeeny i kapittel I, og det synes også å være dette fortelleren og teksten alt i alt proklamerer. Det hybride kobles til ideen om det nye gjennom spørsmålet ”how does newness come into the world?” (8). Det *nye* må her forstås som kulturell utvikling eller ”evolusjon”. Hvordan skal kulturene kunne utvikle seg videre? er en mulig omskriving av spørsmålet over. Svaret teksten gir er, som nevnt, gjennom kulturmøter og gjennom blandinger av uttrykk, tanker og ideer. Romanen uttrykker at det *nye* alltid har blitt til ved blandinger av av det *gamle*, og videre at det *hybride* er viktig for å skape utvikling.

Romanen handler dermed ikke bare om forholdet mellom øst og vest, men også om forholdet mellom det gamle og det nye. Gibreel representerer det gamle, han opphøyer sin egen kultur og ser ned på andres, mens Saladin kan sies å være en ny mennesketype, en som forsøker å *velge selv* hvem han vil være. Det er et prosjekt han først ser ut til å lykkes med. Han fremstår som mer britisk enn britene, men forvandlingen til djevel kan tolkes som at det engelske samfunnet nekter ham å bli fullstendig britisk. Men til slutt lærer Zeeny ham at i stedet for å forsøke å være noe han ikke er, kan han velge selv hvordan han vil være inder, og på den måten kan han skape noe nytt.

### **Det sanne**

Dekonstruksjonen av ”den falske analogien”, som analysert i kapittel 4 og nevnt over, fører til en relativisering av sannhetsbegrepet. Ideen om Den absolutte sannhet,

representert ved islams monoteisme, forkastes til fordel for et mer hinduistisk inspirert sannhetsbegrep, hvor tilsynelatende motstridende oppfatninger kan være sanne samtidig. Romanen kan altså sies å fremme det Thomas Hylland Eriksen kaller ”den intellektuelle hinduismens tidsalder” (1999: 9). Romanen bruker myten om de sataniske versene til å relativisere sannhetsbegrepet og tematisere spørsmålet om hvor langt man kan strekke seg for å inngå et kompromiss. Ved å blande denne myten sammen med en historie om migrasjon, vrir teksten mytens religiøse innhold om til å dreie seg om hvordan man skal leve i en globalisert verden, og den stiller spørsmålet om hvilke kompromisser som skal til for å leve sammen på tvers av kulturer.

I kapittel 2 var jeg også inne på hvordan romanen fremhever relativitetens sannhet gjennom sitt formspråk. Romanen er gjennomgående skrevet i en postmoderne stil og blander sjangere, men i siste kapittel (IX) beveger den seg tilbake til en stil som minner mer om realismen. Det ser da ut til at romanen river teppet bort under seg selv. Men poenget den får frem ved dette er at den eneste måten å virkelig få frem *relativitetens sannhet* på, er å underminere alt, også sine egne påstander.

### **Det blasfemiske**

Det å sette sannhetsbegrepet på prøve på denne måten, er noe av det som kan oppfattes blasfemisk ved romanen, ved siden av de mer direkte krenkelsene som å sette spørsmålstegn ved Profetens åpenbaringer. Men som jeg viste i kapittel 3 og 4, er det religiøse aspektet bare en del av et større bilde. Teksten kritiserer alle former for absolutistisk tankegang – enten det er fundamentalistisk, islamsk teologi (som imamen i London i kapittel IV er et eksempel på), den britiske trangsynte nasjonalismen (som politimennene som arresterer Saladin representerer), eller de utdaterte og oppkonstruerte tankene om kulturell renhet (som Zeeny Vakil taler imot). Det ”blasfemiske” prosjektet i romanen handler ikke om religion *per se*, men om hybridene, som representerer det *nye* og det *urene*. ”Hybridity is heresy”, som Bhabha skriver (1994: 322).

Da han begynte å skrive *The Satanic Verses* hadde Rushdie, som jeg var inne i kapittel 1, egentlig tenkt å skrive to forskjellige romaner, én om religion og én om migrasjon. Ved å blande sine to prosjekter viser han hvordan de samme tankene om renhet og opprinnelighet styrer både religionen og kulturen, og det er en frykt for det fremmede og nye i begge to. Dette kommer til uttrykk i måten teksten omskriver alle disse abstrakte konseptene jeg har vært inne på – det gode og det onde, det rene og det urene, det autentiske og det hybride. De anvendes alle – direkte eller indirekte – både på



romanens kulturbeskrivelse og skildring av religionen. Monoteismen, representert ved Mahounds religion ”submission”, kobles til tanken om den rene kulturen, hvor det bare finnes én ekte og opprinnelig sannhet, ett uttrykk, én måte å være på. Hinduismens polyteisme – representert ved Zeenys tanker og hennes kunsthistoriebok – knyttes på sin side til det flerkulturelle samfunnet hvor det ikke bare er én sannhet, men mulighet for at flere, motstridende sannheter kan eksistere samtidig, og hvor det er rom for det *hybride og urene* uttrykket.

### Krysspollinering

Som nevnt innledningsvis, har jeg i denne oppgaven byttet kulturelt fotfeste for hvert kapittel. Kapittel 2 starter med vestlig, sekulær postmodernisme i formanalysen, i kapittel 3 brukte jeg tradisjonell kristen og islamsk tankegods i min lesning av den ”djevelske” fortelleren, og i kapittel 4 lot jeg hinduismen være prisme i fortolkningen av tematikken i romanen. Det kan sies at oppgaven på den måten har beveget seg i en sirkel – det er mange likheter i den pluralistiske postmoderne og den polyteistiske hinduismen, slik både Hylland Eriksen og Michaels er inne på (1998: 4).

Alt oppstyret rundt utgivelsen av *The Satanic Verses* handler mye om nettopp dette. Romanen fordrer et ”dobbelblikk” – at leseren har oversikt over flere kulturer. Fordi man ikke leste romanen på denne måten, misforsto kritikere romanen på begge sider av konflikten.<sup>99</sup> Som jeg har vist i mine analyser – og som man kan lese ut av denne oppgavens litteraturliste – bør man blant annet ha kjennskap til postmodernistisk litteratur og litteraturteori, hinduisme og indisk kulturhistorie og ikke minst muslimenes hellige bok, Koranen, og islamsk teologi for å forstå Rushdies roman – noe som må sies å ennå være en uvanlig kombinasjon av kunnskap.

Rushdie ble blant annet anklaget for historieforfalskning i fremstillingen av Muhammeds liv. Det er i utgangspunktet vanskelig å diskutere for og imot en slik anklage, fordi det avhenger av om man ser på religionen som sannhet eller myte, men

---

<sup>99</sup> Dette generer selvfølgelig hermeneutiske spørsmål. For hva er egentlig en misforståelse? Det har blant mange av Rushdies forsvarere vært en uuttalt oppfatning at de muslimske kritikerne misforsto romanen. De godtok eller kjente ikke fiksjonens spilleregler og var derfor dømt til å misforstå. Dette er ikke nødvendigvis den eneste måten å se det på. Muslimene forsto i mye større grad enn vestlige lesere alle referansene til Koranen og til islamsk og arabisk historie. Å påstå at de misforsto sin egen forståelse er en logisk umulighet. Men misforsto de da den postmoderne estetikken? På den andre siden: Hvordan kan man forstå noe som ikke er en del av ens egen virkelighet? Vil man forstå en annen kulturs produkt, må man nettopp forstå den ut i fra den andres tradisjon – man må vite forutsetningene for deres forståelse. Det betyr ikke for eksempel at muslimer må anerkjenne *The Satanic Verses* eller på noen måte gå god for den, men for at kritikken skal ha gyldighet, bør den i det minste reflektere at man er inneforstått med hva slags tradisjon denne boken oppsto i.

man kan si at anklagen var basert på en fundamental feillesning. Rushdie selv insisterte på at boken var en roman, og at den dermed var fiksjon. Det er i Vesten tradisjon for å forstå fiksjon som noe kategorisk annerledes enn løgn/sannhet. Man kan si at fiksjon er løgn som ikke pretenderer å være sannhet – det *er* forskjell på historieforfalskning og kontrafaktisk historieskriving. Forskjellen finnes i premissene som ligger til grunn. I det første tilfellet lyver man, i det andre spekulerer man.

På den andre siden er det klart at muslimske lesere og kritikere i større grad enn andre har forutsetninger for å forstå alle referansene til koranen, arabisk historie, Muhammeds liv og myten om de sataniske versene som romanen inneholder. Indiske lesere oppfatter bedre enn europeiske lesere alle navnene og innslagene av ord og fraser på urdu og hindi, som for eksempel Saladins etternavn, Chamcha, som overført betyr ”spyttslikker” og er en direkte kommentar til hans karakter og historie. Engelske lesere skjønner på sin side hvem denne ”Mrs. Torture”, som nevnes flere ganger i teksten, skal referere til (altså Margareth Thatcher).

Den tyske filologen Friedrich Ast mente vi bare kan forstå tekster som i bunn og grunn er sprunget ut av samme ånd som vår egen (se Krogh 2000), men påstanden er bare sann i den grad man unnlater å ta inn over seg ”de andres” ånd – og det er nettopp dette man tvinges til å gjøre i denne typen litteratur det her er snakk om. *The Satanic Verses* åpner for en refleksjon over kulturforskjeller og kulturforståelse. Bishnupriya Ghosh hevder at Rushdies mange referanser til ulike kulturer og tradisjoner utgjør en form for motstand: “[T]he insistence on culture-specific knowledge ensures that non-Western contexts are not simply reified and reframed within Western epistemological paradigms” (1999: 131). Motstanden i Rushdies litteratur går ut på å sikre at vestlig virkelighet ikke er det eneste som kommer til uttrykk (for vestlige lesere). Ghosh ser det som Rushdies metode å ustanselig forlange av leseren at han skal la blikket gå utenfor en vestlig kontekst, for å gi andre deler av verden ny egenverdi og autonomi. Men dette må også sies å gå andre veien, og det er denne dobbeltheten som gjør romanen spesielt interessant.

I essayet ”Frem for det urene” (1997a) skriver den norske forfatteren Jan Kjærstad om mangelen på uren litteratur i Norge,<sup>100</sup> og han mener at målet for en nålevende forfatter må være å skrive en global roman – ”en roman like uren som verden” (21). Den urene stilen er den som er best egnet til å beskrive dagens virkelighet,

<sup>100</sup> Kjærstad unnlater å nevne et navn som Fløgstad, som må sies å skrive urent i den forstand Kjærstad forklarer det på.

hevder Kjærstad, og han peker på at denne stilen fanger inn flere sosiale samfunn og flere kulturer. Kjærstad kaller dette for ”den polyteistiske roman”<sup>101</sup> – en type litteratur som sidestiller flere livssyn og virkelighetsforståelser. I forlengelsen av dette skriver han et annet sted at *The Satanic Verses* ”kanskje er den mest vellykkede manifestasjonen av en ny type global litteratur ... Rushdies bok er ikke bare et eksempel på verdenslitteratur, men et bidrag til en ny verdenskultur” (1997b: 87).<sup>102</sup> Den verdenskulturen Kjærstad her nevner er ikke den globaliserte, enhetlige kulturen som Auerbach skriver om, slik jeg nevnte i kapittel 1, det er derimot den hybride migrantkulturen som Rushdie gir et bilde av i *The Satanic Verses*, og den representerer et langt mer optimistisk verdensbilde, hvor urene blandinger ses på som nyskapende og ikke som noe forrædersk overfor tradisjonen.

Al-Azm er inne på noe lignende når han kaller Rushdies roman for “a multicultural, multinational world novel” (2000: 47) og han trekker en direkte linje fra Edward Saids *Orientalism* (1978) til *The Satanic Verses*. Begge bøkene blir lest og diskutert verden over, og på hver sin særegne måte retter de seg mot hele verden. Det er bøker som blir lest og drar i gang diskusjoner på kryss av kulturer, landegrenser, etnisitet og religion.

“*The Satanic Verses* is a world novel in a new sense precisely because it cannot be construed exclusively as an English novel about India, or an Indian novel about Islam, or an immigrant novel about Britain or a third world novel about Europe, for it is all these things and much more” (ibid.).

Al-Azm mener det ikke er mulig å kategorisere *The Satanic Verses* ut i fra tradisjonelle sjangerinndelinger. I likhet med det jeg argumenterte for i kapittel 2, mener han at denne romanen for det første har trekk fra flere sjangre og for det andre at den beveger seg hinsides alle de andre sjangrene og skaper noe nytt. Han kaller boken for en ”verdensroman” og ser for seg en type litteratur som ikke er bundet av nasjonallitteraturer eller bare rettet mot én kultur: “[W]e can safely say that *The Satanic Verses* remains the leading novel not written with an exclusively European and/or American and/or Arab and/or Indian and/or African readership in mind” (ibid.).

<sup>101</sup> Kjærstads valg av ord her er litt merkelig. Polyteisme betyr ”flerguderi” og brukes ikke om blandinger av livssyn. Men hans poeng er sannsynligvis å si at disse typene romaner er romaner som kan følge flere estetikker og etikker samtidig.

<sup>102</sup> I dette essayet Kjærstad også en kort, men original sammenligning mellom *Peer Gynt* og *The Satanic Verses* hvor han hevder at de to verkene har mye til felles: De åpner begge med et fall (fra Gjendin-eggen i *Peer Gynt*s tilfelle). Begge verkene har en hovedperson som flykter til utlandet, Saladin blir til demon og Peer til troll, drøm og virkelighet glir over i hverandre i begge verkene, og både Ibsen og Rushdie skriver mot nasjonalisme og dekonstruerer nærmest den nasjonale karakteren.

Romanen var skrevet for å bli lest verden over, hevder han. Som jeg har argumentert for, er det nødvendig med kunnskap og oversikt over flere kulturer for å lese Rushdie. Å forstå kompleksiteten i *The Satanic Verses* fordrer vilje og evne til å lese den ut i fra flere kulturelle kontekster samtidig. Det er dette som ligger i at boken er skrevet for verden, og slik kan den også regnes som verdenslitteratur.

Emily Apter hevder (se Pizer 2000) at en av hovedoppgavene til den fremtidige komparative litteraturvitenskapen er å gi begrepet verdenslitteratur mer tilfredsstillende definisjoner, fordi det vil bli et kjernebegrep i faget ettersom flere litteraturer får innpass.<sup>103</sup> I forlengelsen av Apter skriver John Pizer at en ny forståelse av begrepet må ta i betraktning det faktum at litteratur nå skapes på tvers av grenser og at nasjonallitteratur-forskningen ikke lenger kan gi en dekkende beskrivelse av virkeligheten: "[L]iterature is becoming *immanently* global, that is, that individual works are increasingly informed and constituted by social, political and even linguistic trends that are not limited to a single nation or region" (2000: 13). Uttrykket "immanently global" synes å være en annen måte å beskrive den typen hybrid og uren litteratur som Rushdie peker på når han sier at dagens internasjonale litteratur er et resultat av krysspollinering (se epigrafen til kapittelet).

Pizer og Rushdie altså hevder at man inspireres og påvirkes av litteratur utenfor sin umiddelbare geografiske og kulturelle nærhet. På den ene siden kan man si at dette er gammelt nytt. Som jeg var inne på kapittel 1, var jo hovedpoenget til Goethe når han først formulerte begrepet *Weltliteratur* å peke på en slik internasjonal litterær og intellektuell utveksling. Forfattere og kunstnere har alltid, både før og etter Goethe, latt seg inspirere av andre kulturer. Det nye i verker som *The Satanic Verses*, består heller i den mye høyere graden av hybriditet som viser seg. Blandingene av kulturelle uttrykk blir stadig mer iboende i litteratur. Pizer hevder at "cultural globalization is informing the structure, content, and even language of individual works themselves" (225). Den globale utvekslingen påvirker form, innhold og språk i litteraturen. Man kan dermed si at dette nye hybride uttrykket gjør at verdenslitteraturen nærmest kan forstås som en sjanger eller en særegen stil. Det er på denne måten at globale kan sies å være *iboende* i litteraturen.

---

<sup>103</sup> At den komparative litteraturvitenskapen er i ferd med å få et globalt perspektiv, understrekes blant annet i de to siste amerikanske rapportene over fagets tilstand, se Bernheimer 1995 og Saussy 2006.

Det Rushdie tydeliggjør med *The Satanic Verses*, er at det finnes litteratur som *ikke kan forstås bare ut i fra én kulturell sfære*. Romanen<sup>104</sup> er med på å skape en type litteratur som fordrer kjennskap til ulike kulturer for å bli forstått, eller overhodet være lesbar – altså litteratur som har sprunget ut av flere tradisjoner samtidig. Bokens resepsjonshistorie kan ses på som et symptom på at tverrkulturell forståelse er nødvendig i lesningen av denne romanen. Som jeg har vært inne på tidligere, er dette er en roman om (blant annet) de som lever mellom to kulturer, og kanskje derfor ble den også misforstått begge steder.

I essayet “In Good Faith” – hvor Rushdie tolker sin egen roman – skriver han et sted: “You call us devils? [the novel] seems to ask. Very well, then, here’s the devils version of the world” (1992: 403). Djevlene i *The Satanic Verses* er, som jeg viste i kapittel 3, immigrantene. De representerer det fremmede og urene i det engelske samfunnet, og gjennom logikken i ”den falske analogien” blir de dermed også ”onde djevlerv”, slik Saladins metamorfose tydeliggjør. Men nettopp migranter kan være de som har best forutsetninger for å lese romanen.

Etter den folkevandringen man har opplevd i det 20. århundre, utgjør migrantene en ny, stor (men lite homogen) gruppe – som i litterær sammenheng hevder seg både som lesere, forfattere og intellektuelle. Rushdie må sies å være en vesentlig representant for disse. I en diskusjon om hvorfor så mange av de sentrale tenkerne på 1900-tallet var migranter, hevder Edward Said (2000a) at intellektuelle migranter opplever tilværelsen på en særegen måte. Selv om man, som andre i eksil, er henvist til å leve i samfunnets utkant, er det for den intellektuelle migranten noen fordeler ved denne tilværelsen. Migranten har levd *i verden* og ikke bare i nasjonen, og det å ha levd i flere kulturer gir et unikt perspektiv, med mulighet til å stille spørsmål ved vedtatte sannheter og med større autoritet se en sak fra flere sider med. Som intellektuell i eksil vil man aldri ta noe for gitt og aldri miste evnen til å la seg overraske, hevder Said.<sup>105</sup>

I sitt nye forord til 25-årsutgaven av *Orientalism*, skriver Said videre at den intellektuelle migranten har et særegent ansvar: ”[O]ur role is to widen the field of discussion” (2003: xxiii). Den intellektuelle migrantens oppgave er å utvide rammene

<sup>104</sup> Et annet eksempel på slik litteratur kan være Orhan Pamuks *Svart bok* (1990), hvor forfatteren blander krimsjangeren, postmodernistisk teknikk og islamsk sufisme (mystikk).

<sup>105</sup> For Said eksisterer ikke eksilet bare som en reell tilstand, men også som en metaforisk tilstand. ”Metaforisk eksil” er å ha en spesiell innstilling til omverden hvor åpenhet til nye tanker og skepsis til vedtatte sannheter og gitt kunnskap er viktige egenskaper – to av de viktigste egenskapene for enhver intellektuell. Eksil som mental innstilling blir derfor for Said et forbilde for alle intellektuelle, i eller utenfor senteret.

og kontekstene for den intellektuelle debatten. Det er noe av det samme Ghosh mener Rushdie gjør ved å sikre at ikke bare vestlig virkelighet får komme til uttrykk.

Saids poeng er altså at det flerkulturelle mennesket har et slikt dobbelt blikk på verden som jeg nevnte over, som gjør at faste kategorier fremstår som relative:

”Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions (Said 2000b: 186).

Migranter er, på grunn av deres erfaringer, spesielt oppmerksomme på det Said kaller ”samtidige dimensjoner”. De har større forståelse for verdens mangfoldighet og for at sannhetsbegrepet kan være relativt.<sup>106</sup> Said viser her også til Auerbachs referanse til mystikeren Hugo fra St. Victor (2006: 9), som hevdet at bare den som har hele verden som sitt eksil er fullkommen. Å gjøre hele verden til sitt eksil, gir mulighet til å underliggjøre den, i den russiske formalismens forstand. Underliggjøringens mål er fremvisning av virkeligheten i et nytt, desautomatisert lys, og Saids poeng er at dette er noe den intellektuelle migranten nesten ikke kan unngå å gjøre, da deres kulturforståelse alltid vil være relativ på grunn av det doble blikket.

Saids poenger er åpenbart gyldige for immigrantlitteraturen og rollen den spiller for utviklingen av engelskspråklig litteratur. Rushdie og en rekke andre engelske immigranter har gjort suksess med bøker om den hybride virkeligheten de har vokst opp i.<sup>107</sup> Der man tidligere gikk til barnet for å se verden på nytt,<sup>108</sup> kan det nå se ut som om immigranten har overtatt denne rollen.

Den originale koblingen mellom migrasjon og religion i romanen kommer til uttrykk på mange måter, men kanskje mest komprimert og presist i Saladins erkjennelse omtrent midtveis i historien. Etter å ha reflektert i en lengre periode over sin demoniske kropp, kommer han frem til at han må akseptere den han er: ”*I am, he accepted, that I am. Submission*” (289). Saladins tanke om at han er den han er, alluderer til Guds svar da Moses spurte om hans navn. Men i denne konteksten handler det om at migranten Saladin *underkaster* seg det britiske samfunnets oppfatning av ham – som djevel.

<sup>106</sup> Ideen om ”samtidige dimensjoner” brukes av Rushdie i *The Ground Beneath Her Feet*, hvor Ormus Cama, idet han flyr fra India til England og krysser grensen mellom Øst og Vest, oppdager en rift i virkeligheten og han kan se inn i parallelle dimensjoner. Dette kan tolkes som at han får innblikk i en ny kultur.

<sup>107</sup> For eksempel Zadie Smith (*White Teeth* 2000), Hanif Kureishi (*The Buddha of Suburbia* 1990) eller Monica Ali (*Brick Lane* 2003).

<sup>108</sup> Et eksempel på det er Johan Borgens novelle ”Av en født forbryters dagbok” (1954). Åpningsordene ”Bestefar er en stakk” er berømte og eksemplifiserer hvordan litteraturen bruker barnets perspektiv for å underliggjøre verden. Fordi barnet i historien aldri har sett bestefaren, men bare hørt ham banke med stokken, blir bestefar en stakk for barnet.

Gjennom fortellingen om Saladins metamorfose fra anglofil inder til djevelsk immigrant, underliggjøres det britiske samfunnet: Den ”uoffisielle” og ”usette” immigrantdelen av London settes i sentrum, og romanen tar slik en karnivalistisk vending.

Saids påstand om migranternes doble perspektiver, Kjærstads visjon om en ”polyteistisk” roman, og den verdenslitteraturen Rushdie skaper med *The Satanic Verses* dreier seg om mulighetene og nødvendighetene for tverrkulturell forståelse. Rammen for å lese Rushdies roman er global, den fordrer kjennskap til kristen/vestlig, muslimsk/arabisk og hinduistisk/indisk kultur og historie. Denne nye verdenslitteraturen oppstår i sammenheng med et nytt verdensbilde hvor hybriditet og urenheter settes opp som idealer. I likhet med Al-Azm og Pizer mener også Heath at begrepet verdenslitteratur får ny betydning i denne konteksten: “The very idea of the study *now* of *world literature* is involved in the hybrid: reading not merely comparatively and generically this novel from here next to that one from there, but migrationally and impurely” (2004: 174). Det handler ikke lenger å lese utover sine landegrens, men om det som skapes i disse grensene.

Salman Rushdie beskriver i *The Satanic Verses* en verden i endring. Og han gjør det ved bruk av kategoriene det *urene* og det *nye* som bærende prinsipper. En ny virkelighet fordrer en ny litteratur til å skildre den, og en ny verden fordrer en ny verdenslitteratur. *The Satanic Verses* er et eksempel på hvordan denne formen for verdenslitteratur kan se ut. Rushdies roman fokuserer på migrasjon, og den er derfor preget av en vektlegging av foranderlighet og metamorfose, noe som gjør seg utslag i en forteller som aldri slutter å motsi seg selv, en form i stadig forandring og en ideologisk vektlegging av hybriditet og relativitetens sannhet. Multikulturaliteten man finner på alle nivåer i teksten jeg har vært inne på, kommer til uttrykk gjennom metamorfosen, som igjen leder an til det *urene* og det *nye*. Ifølge biologien fører krysspollinering (i motsetning til selvpollinering, hvor plantene befrukter seg selv) at planter får tilført nye gener (se *Botanisk og plantefysiologisk leksikon* 2005). Rushdies metafor er derfor god fordi den sier noe vesentlig om hva som skjer i denne verdenslitteraturen – man får tilført nye bestanddeler og det skapes en hybrid. Å lese en slik type litteratur fordrer kjennskap til begge opphavene – man må lese med et dobbelt blikk og svelge en hel verden.

# Litteratur

- Al-Azm, Sadik J. 2000. "The Satanic Verses Post Festum: The Local the Global and the Literary". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* (20:1-2). Durham: Duke University Press, s.44–76.
- Auerbach, Erich. 2006. "Verdenslitteraturens filologi". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (9:1). Oslo: Universitetsforlaget, s.2–10.
- Bakhtin, Mikhail. 1973. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Michigan: Ardis.
- Bakhtin, Mikhail. 1991. "Epos og roman". Kittang, Atle m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s.125–148.
- Bakhtin, Mikhail. 2000. "From *The Dialogic Imagination: Four Essays*". McKeon, Michael (red.): *Theory of the Novel*. Baltimore og London: The John Hopkins University Press, s.321–354.
- Bakhtin, Mikhail. 2003. *Ordet i romanen*. København: Gyldendal.
- Bernheimer, Charles. 1993. *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London og New York: Routledge, s.85–92.
- Blake, William. 1975. *The Marriage of Heaven and Hell*. London: Oxford University Press.
- Botanisk og plantefysiologisk leksikon*. 2005. Oslo: UiO. Lastet ned 19.08.2008 fra: [www.bio.uio.no/plfys/haa/leks/index.htm](http://www.bio.uio.no/plfys/haa/leks/index.htm)
- Brians, Paul. 2004. "Notes for Salman Rushdie: *The Satanic Verses*". Lastet ned 13.08.2007 fra: [www.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic\\_verses/svnotes.pdf](http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/svnotes.pdf)
- Bruhn, Jørgen og Jan Lundquist. 2003. "Indledning". Bakhtin, Michail: *Ordet i romanen*. København: Gyldendal.
- Byrne, David. 1999. "I Hate World Music". *The New York Times*, 3.10.1999. Lastet ned 28.5.2008 fra: [www.davidbyrne.com/news/press/articles/I\\_hate\\_world\\_music\\_1999.php](http://www.davidbyrne.com/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php)
- Cornwell, Neil. 1990. *The Literary Fantastic. From Gothic to postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Cuddon, J.A. og C.E. Preston (red.). 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Den Hellige Qur'anen. Arabisk tekst med norsk oversettelse*. 1996. Hadhrat Mirza Tahir Ahmad (red.). Surrey: Islam International Publications Ltd.
- Douglas, Mary. 1997. *Rent og urent. En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oslo: Pax forlag.
- Dyrendal, Asbjørn. 2008. "Satanismens historie. Barnespisende djeveldyrking eller humanisme med horn?". Lastet ned 27.05.2008 fra: [www.skepsis.no/konspirasjonstenkning/satanismens\\_historie\\_barnespis.html](http://www.skepsis.no/konspirasjonstenkning/satanismens_historie_barnespis.html)



- Eckermann, J.P. 1961. *Samtal med Goethe under hans sista levnadsår*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Eriksen, Thomas Hylland. 1999. "Hybrid kreativitet". Lastet ned 04.08.2008 fra: <http://folk.uio.no/geirthe/Kreativitet.html>
- Flood, Gavin. 2003. "Introduction". Flood, Gavin (red.) *The Blackwell Companion to Hinduism*. Malden: Blackwell Publishing, s.1–20.
- Fløgstad, Kjartan. 1996. "Fiksjonskoeffisienten. Lukian og den menippeiske satiren". *Antipoder*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s.168–180.
- Frank, Søren. 2003. *Salman Rushdies kartografi*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Fukuyama, Francis. 1993. *The End of History and the Last Man*. New York: Aven Books.
- Ghosh, Bishnupriya. 1999. "An Invitation to Indian Postmodernity: Rushdie's English Vernacular as Situated Cultural Hybridity". Booker, Keith M. (red.): *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G.K. Hall & Co, s.129–153.
- Hafredal, Ingrid. 2006. "Litterære drypp". *Studvest*. Lastet ned 09.04.2008 fra: [http://www.studvest.no/reportasjer.php?seksjon=midten&art\\_id=5316](http://www.studvest.no/reportasjer.php?seksjon=midten&art_id=5316)
- Heath, Stephen. 2004. "The Politics of Genre". Prendergast, Christopher (red.): *Debating World Literature*. London: Verso, s.163–174.
- Hoesel-Uhlig, Stefan. 2004. "Changing Fields: The Directions of Goethe's *Weltliteratur*". Prendergast, Christopher (red.): *Debating World Literature*. London: Verso, s.26–53.
- Hutcheon, Linda. 1991. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York og London: Routledge.
- Kjærstad, Jan. 1997a. "Frem for det urene". *Menneskets felt*. Oslo: Aschehoug, s. 17–24.
- Kjærstad, Jan. 1997b. "Peer du lyver! – Ja. Om *Peer Gynt* og *Sataniske vers*". *Menneskets felt*. Oslo: Aschehoug, s.80–90.
- Kloetzli, Randy og Alf Hiltebeitel. 2004. "Kala". Mittal, Sushil og Gene Thursby (red.): *The Hindu World*. New York og London: Routledge, s.553–586.
- Krogh, Thomas m.fl. 2000. *Historie, forståelse og fortolkning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kundera, Milan. 1996. *De forrådte testamenter*. København: Gyldendal.
- Lindholm, Charles. 2008. *Culture and Authenticity*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lipner, Julius. 2004. "On Hinduism and Hinduisms: The Way of the Banyan". Mittal, Sushil og Gene Thursby (red.): *The Hindu World*. New York og London: Routledge, s.9–34.
- MacCabe, Colin. 1996. "Interview: Salman Rushdie Talks to the London Consortium about *The Satanic Verses*". *Critical Quarterly* (38:2). Oxford: Blackwell Publications, s.51–70.
- Michaels, Axel. 1998. *Hinduism. Past and Present*. Princeton og Oxford: Princeton University Press.

- Pipes, Daniel. 2003. *The Rushdie Affair: The Novel, the Ayatollah, and the West*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Pizer, John. 2000. "Goethe's 'World Literature'—Paradigm and Contemporary Cultural Globalization". *Comparative Literature* (52:3). Oregon: University of Oregon, s.213—227.
- Rombes, Nicholas. 1993. "The Satanic Verses as a Cinematic Narrative". *Literature/Film Quarterly* (21:1).Salisbury: Salisbury State University, s.47–53.
- Rushdie, Salman. 1981. *The Midnight's Children*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, Salman. 1983. *Shame*. London: Picador.
- Rushdie, Salman. 1991. *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta Books.
- Rushdie, Salman. 1992. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981—91*. London: Granta Books.
- Rushdie, Salman. 1995. *The Moor's Last Sigh*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, Salman. 1999. *The Ground Beneath Her Feet*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, Salman. 2003. *Grimus*. Toronto: Vintage Canada.
- Rushdie, Salman. 2006. *The Satanic Verses*. London: Vintage Books.
- Russell, Jeffrey Burton. 1984. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca og New York: Cornell University Press.
- Russell, Jeffrey Burton. 1986. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca og London: Cornell University Press.
- Said, Edward. 2000a. "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals". Bayoumi, M og A. Rubin (red.): *The Edward Said Reader*. New York: Vintage Books, s.368–381.
- Said, Edward. 2000b. "Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s.173–186.
- Said, Edward. 2003. "Preface to the Twenty-Fifth Anniversary Edition". *Orientalism*. New York: Vintage Books, s.xv–xxx.
- Sauren, Are Martin. 1997. *What Kind of an Idea Are You? An analysis of How Newness enters the World in Salman Rushdie's The Satanic Verses*. Hovedoppgave. Oslo: UiO.
- Saussey, Haun. 2006. *Comparative literature in the age of globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press.
- Vogt, Kari. 2007. *Hva er islam*. Oslo: Universitetsforlaget.